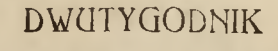
Rok III. Warszawa, 15 października 1910 r. № 20.

Przegląd Muzyczny

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE



WYCHODZI

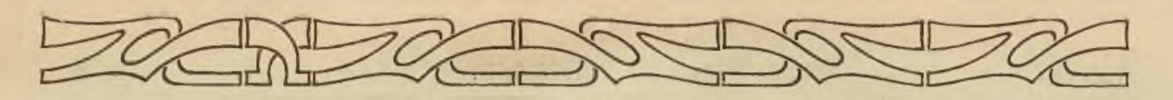
1-go i 15-go każdego miesiąca.



Na zjazd muzyków polskich we Lwowie.

Po raz pierwszy muzycy polscy znajdują sposobność bliższego zetknięcia się z sobą—w dniach październikowych bieżącego roku. Nie przybędą wszyscy—jak to z góry przewidzieć było można. Nieodpowiednia pora, zbyt wielkie koszta samej podróży, nie zawsze wygodnej i iście galicyjska drożyzna nie mogą być zachętą dla wszystkich muzyków, zwłaszcza tych, którzy mają zajęcia, nie cierpiące chwilowego choćby zaniedbania. Wyliczając te powody, wskazujemy przez to na warunki bytu naszych muzyków, z których nie najmniejsi są sytuowani bardzo skromnie. Obok tych materjalnych powodów istnieją zapewne i moralne. Nie wszyscy wierzą, aby ten zjazd miał głębsze znaczenie. Zastanowienie się i dyskusja nad polepszeniem bytu naszych muzyków—to zaledwie początek dobrych chęci. Jakżeż bowiem daleko do początku zrealizowania tych zamiarów, ileż trzeba obmyśleć sposobów wzięcia się do pierwszych kroków, zdążających w tym kierunku. Dyskusje nad ustaleniem słownictwa muzycznego—jakaż to piękna myśl! Ale czy można przedyskutować tę kwestję podczas jednego dnia? Czy można przeprowadzić reformę w kwestji, nad którą tak mało umysłów pracuje — i ma czas pracować. Myśl to nie nowa—śp. Mieczysław Karłowicz dawno ją poruszył i kilka zadań trudnych rozwiązał. Śmierć przerwała jego dążenia... Zapowiedziano mnóstwo odczytów na zjeździe. Zaledwie cząstka programu referatów będzie mogła wejść w życie. Czy wszyscy wygłoszą je z potrzeby? Czy wszyscy są na tyle zdolni, aby mogli wygłosić rzeczy nowe, trwałe, głębokie? Czy wszyscy wygłoszą referaty treści niezbędnej? Nie mamy żadnej gwarancji, raczej musimy zachować rezerwę.

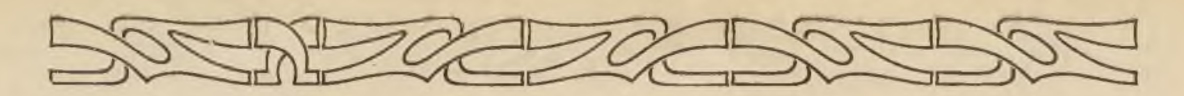
Czy zjazd ten może przyczynić się do zjednoczenia muzyków polskich? Czy wszyscy muzycy są na tyle altruistami, aby dla sprawy ogólnej umieli poświęcić swe prywatne interesy a przynajmniej ich cząstkę? Czy przypad-



kiem nie ostygną rychło zapały sztucznie podniecane? Czy nie okaże się, że zjazd ten przyczyni się do pomnożenia partji i partyjek muzycznych? Gdyby przynajmniej wytworzyły się dwa stronnictwa! Ale to się nie zapowiada! Po zjeździe wrócą wszyscy do zwykłego trybu życia i do zwykłej walki o byt, w której milczą najlepsze zamiary i stygną zapały i najlepsze chęci względem dobra polskiej muzyki. Czy przypadkiem nie wynikną z tego zjazdu porozumienia się *prywatne*, nie oglądające się na ogólne dobro i bezstronność w odnoszeniu się do kolegów? Czy nie powstanie szereg ustnych umów, których treścią jest: ja popieram ciebie, ty popierasz mnie, kto zaś wejdzie nam w drogę, tego będziemy gnębili i ignorowali, jakkolwiek jest bardziej utalentowany, a może *dlatego* że jest silniejszy talentem?!" Czy nie utworzy się pod tym hasłem większość („owa przeklęta większość"—jak pisze Ibsen), mająca za cel wygodę i większy dochód, nie zaś potęgowanie swych artystycznych dążności i prowadzenia narodu polskiego na wyższe szczeble kultury muzycznej i żądań artystycznych?!

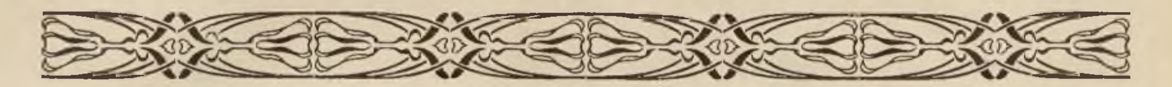
Te myśli nie dają nam pokoju, nakazując, abyśmy baczne oko zwrócili na koleje porozumień i umów (prywatnych), jakie powstaną podczas zjazdu muzyków. Nie możemy wierzyć w solidarność, gdyż jeden zjazd nie może usunąć szeregu zadawnionych grzechów wobec dobra muzyki polskiej i wobec jednostek. Ileż razy intrygi i knowania, a nawet brutalne afery zakłócały pracę dzielnych jednostek, które oczerniano w najpotworniejszy sposób przed tymi, którzy nie mogli i nie umieli osądzić sprawy?! Ileż istnieje dowodów, że nie zasługa, ale znajomość i protekcje i wyzyskiwanie pewnych stanowisk przyczyniały się do oddania ważnych placówek ludziom bez uprawnienia w tym kierunku! Ileż talentów odsuwano od publiczności wysuwając na czoło talenciki bez większej wiedzy i smaku muzycznego! Wystarczy zwrócić uwagę na to, jak postępowano jeszcze do niedawna z Paderewskim w Warszawie i Krakowie! Wszak jeszcze nie tak dawno odradzano mu poświęcać się muzyce! Wiemy wszyscy, że w tym kierunku ma Paderewski swych następców. Czasy zmieniły się o tyle na lepsze, że nie udziela im nikt takiej rady, lecz za to rzuca się na nich brzydkie kalumnje mające pozory zarzutów krytycznych! Koledzy na kolegów! A celem tego? Większy dochód! Nie znaczy tu nic większy talent lub większa wiedza. Nie wstrzymuje przed niczem należność respektu przed talentem, umysłem, wiedzą. Pozycje rachunkowe są źródłem polityki. Homo homini lupus!

Czy zjazd zagoi rany zadane muzyce polskiej? Czy przyczyni się do podniesienia aspiracji artystycznych i sprawiedliwości wobec drugich, czy przyczyni się do wzmocnienia szczerego szacunku dla talentów, dobrego koleżeństwa, jedności myśli i odrzucenia obłudy? Jeśli tak, to zjazd będzie miał znaczenie epokowe. Lecz jeden warunek jest do spełnienia: pozbycie się ducha partyjnego i sobkostwa a przedewszystkiem zapomnienie o dawnych nieporozumieniach i rozpoczęcie nowego życia. Jeśli się to wszystko



nie uda, jeśli intrygi — a zważmy, że zjazd odbywa się *we Lwowie* — nie ustaną, a wytworzą się jeszcze większe machinacje. wtedy powstanie szereg zawikłań i niestety walka na całej linji. Niczego tak bardziej nie oddalamy od siebie jak tej ostatniej myśli, dodając, że „Przegląd muzyczny" jest organem, w którym *talenty* krzywdzone, ignorowane, przemilczane i lekceważone zawsze liczyć mogą na najsilniejsze poparcie i bezstronność oceny. Tych, którzy działają na szkodę muzyki polskiej możemy zapewnić, że o „czynach" ich mówić będziemy bez żadnych zastrzeżeń. *Życzymy I-mu zjazdowi muzyków polskich we Lwowie, aby udał się jak najlepiej i do jak najlepszych na przyszłośc doprowadził rezultatów.* Niech obecność zacnego męża na zjeździe, Ignacego Paderewskiego, niech Jego czyny i osoba staną się symbolem zgody i pokoju, koleżeństwa i pracy. Niech też każdy z muzyków zapamięta słowa Paderewskiego, przeniesione na naszą muzykę: *„Nie z nienawiści ku drugim, lecz z miłości dla dobra muzyki polskiej chcemy i będziemy pracować"*.

Redakcja.

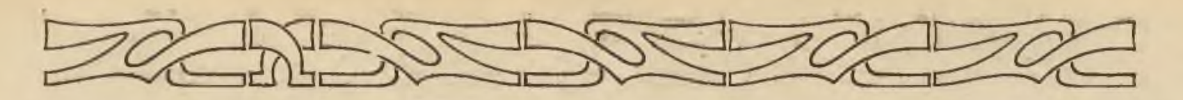


Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Ignacy Paderewski jako kompozytor utworów fortepjanowych*).

Szereg studjów o naszym gienjalnym pjaniście, jako kompozytorze, zaczynamy od rozdziału, który prawdopodobnie jest najaktualniejszym i najważniejszym, gdyż daje pogląd na znaczenie Paderewskiego, jako twórcy dzieł przeznaczonych dla instrumentu, opanowanego przez niego po mistrzowsku. Ponieważ muzyka fortepjanowa odgrywa w Polsce obok piesni jeszcze największą rolę (jeśli weźmiemy pod uwagę choćby stosunek polskiej publiczności do polskiej muzyki), przeto nie jest rzeczą dziwną, że szczególny nacisk kładziemy właśnie na *te* utwory Paderewskiego, posiadające u nas znaczenie w istocie *wielkie*, zarówno dzięki wszechstronności jak i wartości muzycznej tychże. Nie możemy na samym wstępie ominąć spostrzeżenia, że Paderewski dzięki swemu autorytatywnemu znaczeniu w zakresie wirtuozowskim i dzięki światowej sławie, pomógł sobie jako kompozytorowi. Zdanie to, wypowiedziane bez komentarza, mogłoby brzmieć jak uwaga sceptyczna a nawet ironiczna. Dlatego wyjaśniamy je: otóż publiczność nasza, rzadko informowana przez prasę o nowych dziełach, reprezentujących nowe wartości i nowe ideje i style, z zasady zachowuje się wobec nich z rezerwą i sceptycznym chłodem. Jak zaś jest informowaną o wartości artystycznej hominis novi, o tem wie może najlepiej mistrz Paderewski, któremu jeden z krakowskich recenzentów przy pierwszym występie w Krakowie radził, aby porzucił muzykę, gdyż łudzi się tylko... Było to w roku, w którym Paderewski odniósł sukcesy i u obcych... Pierwsze kompozycje minęły u nas bez wyraźnego echa. Nie dowierzano, a nawet nie wiedziano o nich

*) Winienem złożyć podziękowanie krakowskiej firmie muzycznej, Piwarski i Sp., która bezinteresownie oddała mi do rozporządzenia wszystkie fortepjanowe dzieła Paderewskiego.

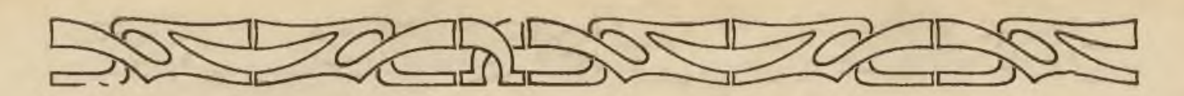


ogólnie; były nadto jeszcze za nowe, za nowożytne. Z chwilą gdy Paderewski stał się muzykiem o europejskiej sławie, i gdy dowiedziano się, że „także“ komponuje, zainteresowanie wzrosło, dziś zaś właśnie pierwsze utwory jego należą do bardzo popularnych. Oto był sens mego zdania powyższego. Melcer i Stojowski mogą w ten sam sposób określić swą artystyczną karjerę... Dalszym zaś dowodem są kompozycje Fitelberga, Karłowicza, Różyckiego, Szeluty, Szymanowskiego. Żaden z nich nie jest wirtuozem ani nie zajmuje urzędu muzycznego o znaczeniu nietyle wielkiem, ile raczej głośnem...

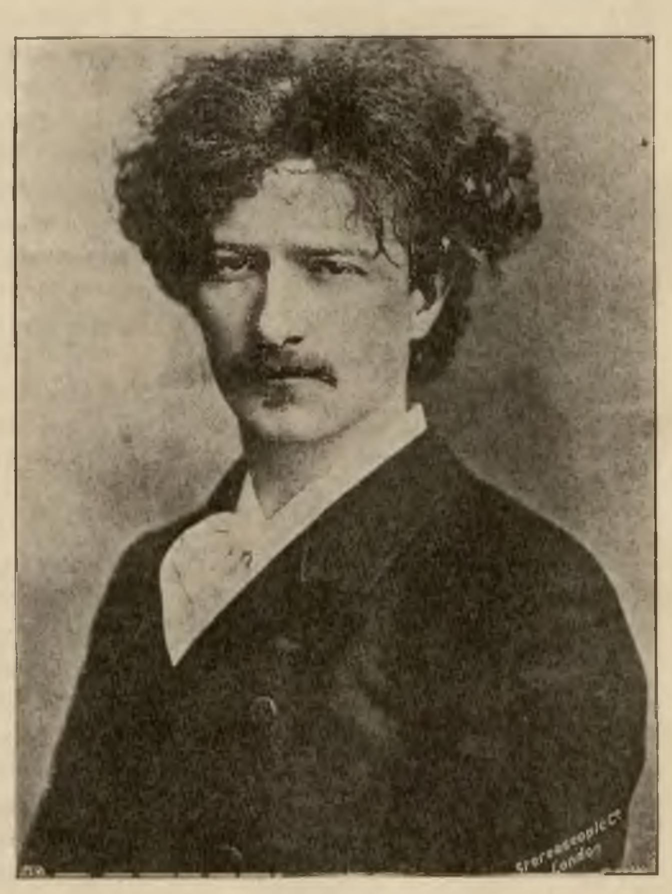
Jest w dziełach Paderawskiego jeden rys charakterystyczny, który odrazu ujarzmia naszą sympatję. Jako wirtuoz komponuje dzieła nie przeznaczone dla wirtuozowskich popisów. Weźmy pod uwagę kompozycje wirtuozów ze szkoły Liszta lub Rubinsteina. Ileż tam wysiłku i mozołu tylko na rzecz palców... Zapewne, muzyka Chopina i Liszta, Schumanna i Brahmsa, Cezara Francka i Czajkowskiego, Regera i Debussy'ego żąda wirtuozowstwa — bez niego nie może być należycie interpretowaną, a często i rozumianą. Ale ich wirtuozowska faktura jest zarazem środkiem do celu, środkiem wyrazu, nie zaś grą kunsztownie wypracowanych i efekt mających na celu fraz, które istnieją tylko w chwili wykonania i olśniewają, nie pozostawiając w duszy muzykalnego słuchacza ani echa uczuciowego ani głębszej refleksji. A jednak dzieła fortepjanowe Paderewskiego są wirtuozowskie, w tem znaczeniu, jakie ma np. utwór świetnie instrumentowany i posiadający pełen blasku koloryt, bardzo często możliwy do osiągnięcia tylko przez to, że przedstawiciele tych instrumentów są wybornymi wirtuozami. Ten wirtuozowski pierwiastek jest jednym z punktów bardzo spornych. Rozchodzi się o zasadę, nie zaś o jej zastosowanie, które może mieć wartość mniejszą lub większą. Rozstrzygnąć ją można łatwo: weźmy pod uwagę etiudy Chopina i zapytajmy się, czy wiele jest z pośród nich, któreby były dostępne nie-wirtuozowi nie tylko do odegrania ale i zrozumienia?! A więc...

Drugim sympatycznym rysem w kompozycjach fortepjanowych Paderewskiego jest to, że ich twórca mimo bardzo wielkiego kunsztu kompozytorskiego nie nadużywa swej kontrapunktycznej wiedzy dla popisu i nie przybiera koturnowej pozy nauczyciela kontrapunktu, jakby mówiącego: „Patrzcie, to mogę tylko *ja* zrobić—lecz wy tego nie rozumiecie“. Zrozumienie najczęściej bardzo zbyteczne... Paderewskiemu może się zdarzyć, że napisze fugę bez większej fantazji (np. op. 11), a jednak fuga z warjacji op. 23 ma zalety jako utwór zarówno bardzo wielkiego kunsztu technicznego, jak i fantazji i świeżości. Nawet gienjalny mistrz polifonji, Max Reger, pisze czasem fugi oschłe, jak katalog bibljoteczny — pomimo że od czasów Jana Seb. Bacha nie napisano wspanialszych pod każdym względem fug. Że Paderewski chce być muzykiem wyłącznie twórczym nawet w dziełach kunsztownie napisanych, tego dowodzą np. dwie kompozycje kanonowe: słabsza „Mélodie“ (Ges-dur), op: 16, nr. 2 i piękna IV warjacja z op. 16, nr. 3 („Théme varie“), niemniej warjacja XX z op. 23 („Variations et fugue“). Melodyjność tematów nawet w ścisłych kontrapunktycznych formach osiąga Paderewski całkowicie; o jego wielkiej biegłości w tym kierunku świadczy np. warjacja XII z op. 23, w której temat główny przeniesiony do głosu basowego jest „figurowany“ głosem najwyższym, stanowiącym dla siebie nowy temat bardzo melodyjny i płynny. Podobnie rzecz się ma w warjacji IV.

Trzecim sympatycznym rysem w twórczości Paderewskiego jest jego polski sentyment. Pomimo ustawicznego pobytu na obczyznie serce jego tętni rytmem polskim; rzadko, bardzo rzadko słyszymy dźwięki kosmopolityczne. Tej polskości, objawiającej się u Paderewskiego w rytmie serca (nie nóg!) nie umiał zachować

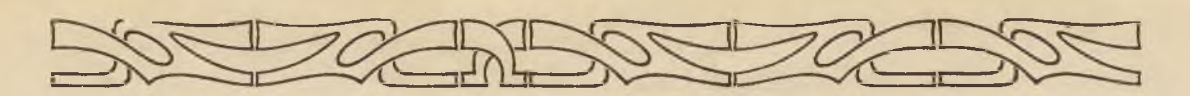


Maurice Moszkowski, posiadający wielką swadę we frazach francuskich i niemieckich, najczęściej bezbarwnych, tak jak bezbarwną jest jego wymuskana fizjognomja „artystyczna“. Paderewski *stylizuje* czasem al antico, czasem lubi uderzyć w nut egzotyczną; to są jednak utwory nie najważniejsze i nie najpiękniejsze. I nie mazurki, nie polonezy, nie krakowiaki świadczą o jego polskości, lecz np. warjacje, w których każda tematyczna przeróbka i zmiana rytmiczno-melodyjna w istocie tchnie szczerym sentymentem polskim, czasem ludowym, nigdy jednak nie chłopomanjakalnym. Paderewski nie należy do tych kompozytorów łatwo komponujących co polskość swą objawiają tylko w melodjach z barankową czapką i pawiem piórem i absolutnej nienawiści do *kunsztu*. Jak bowiem są poprawnie śpiewający t. zw. „Natursängerzy“ (w przeciwieństwie do kunsztu śpiewackiego), tak samo istnieją „Naturkomponisten“, których cała sztuka polega na braniu tłumów sentymencikiem ludowym z efektami i na kaligraficznem pisaniu utworów, zdradzających dyplomatyczną ostrożność wobec najmniejszych technicznych trudności. Niektóre tematy utworów Paderewskiego mają wprawdzie charakter jakby podsłuchany w religijnych pieśniach ludowych, nie zawsze odpowiadających naszemu gustowi muz., są to jednak tematy „charakterystyczne“, z którymi należy się pogodzić; niepięknych tematów nie znajdziemy, niektóre są raczej „za piękne“. Jakiemi są one wszystkie, dość że nie ma upozowanych i nieszczerych.



IGNACY PADEREWSKI.

Szczerość bez osłonek jest jedną z największych zalet Paderewskiego. Czy myśl jego szybuje wysoko, czy obraca się w sferze wdzięcznej prostoty i bezpretensjonalnego wdzięku —zawsze odbieramy niezamącone niczem wrażenie szczerości. Nawet te burleskowe, na poły swawolne pomysły, jak np. „Dans le désert“ (op. 15), warjacja III i V z op. 16, nr. 3 i warjacja II, VII, VIII, X, XI z op. 23 nie mają w sobie nic z swawolnej i rozigranej pseudo-wesołości; wdzięk i smak, właściwy Paderewskiemu nie dopuścił, aby te utwory miały być trywjalne lub zgoła ordynarne, co zdarza się dzisiejszym nie najmniejszym kompozytorom, nie umiejącym rozróżnić humoru od brutalnego rozpasania. Szczerość Paderewskiego wynika prawdopodobnie z tego, że nie poświęca się w znacznej części innej kategorji muzyki, jak tylko lirycznej. Jest to liryk par excelence, mimo że umie zdobyć się na monumentalne formy (np. sonata op. 21); wygodniej jednak jest mu w mniejszych formach. Wprawdzie niektóre tematy są przeliryzowane—sit venia neo-logismo! — np. „Elegia“ (op. 4), „Chants du voyageur“ (op. 8), „Album de mai“ (op. 10), „Me-



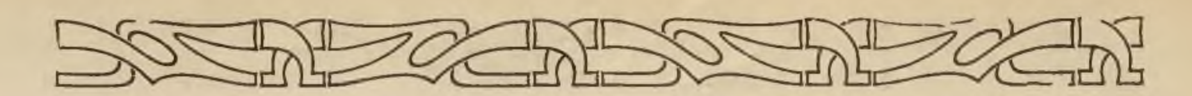
lodie“ (op. 16, nr. 2), „Un moment musical“ (op. 16, nr. 6) — mimo to jest w nich rzeciwiście nastrój i treść, nie zaś wykaligrafowany pięknie i gładko tematik, który tylko z tego powodu ma pozory szczerości. Ta szczerość Paderewskiego jest zarazem dokumentem jego etycznego poglądu na stosunek kompozytora do sztuki. Piękny to wzór dla bardzo wielkiej niestety liczby naszych muzycznych producentów. Nawet w tych utworach, które ze względów stylistycznych czy innych zawierają efekty brzmienia czy techniki, nie znajdziemy dowodów, że efekt góruje nad szczerością treści muzycznej. Ta naturalność wypowiadania się nie dozwala, aby środki górowały nieproporcjonalnie nad treścią, kunszt nad szczerością. Laik nie słyszy *kanonu* w IV warjacji z „Theme varié“, a jednak wzrusza go poezja i głębia szczerości tej kompozycji; kunsztu nie jest zobowiązany znać. Co do technicznych właściwości kompozycji fortepjanowych Paderewskiego najmniej miejsca możemy poświęcić temu, co niemcy nazywają „klaviermässig“. Doskonale fortepjanowe opracowanie kompozycji jest u Paderewskiego równie rzeczą zrozumiałą bez dalszych komentarzy, jak u Friedmana, Melcera, Różyckiego i Stojowskiego. Znajdziemy więc doskonałe brzmienie i wielką podatność dla fortepjanowej techniki. Niema u Paderewskiego tak przeładowanych polifonicznie kompozycji, aby stawiały opór naturalnej technice, ani też niema tak egoistycznie-fortepjanowych utworów, któreby nad myślą muzyczną górowały. Paderewski zna fortepjan tak samo, jak orkiestrę znają dzisiejsi symfoniści. W „warjacjach“ (op. 23) znajdziemy przedziwne brzmienia (zwłaszcza w war. XVI), do jakich dochodzi tylko absolutny władca instrumentu. Na podobnie wyrafinowane efekty zdobywają się dzisiaj tylko Godowski (np. w „Renaissance“), Busoni,... Mimo że kompozycje Paderewskiego—zwłaszcza ostatnie — nastręczają wiele wielkich trudności, to jednak są pisane dogodnie i—jak mówią pjaniści—„doskonale leżą w palcach“. Nic jest to rzecz zadziwiająca.

* * *

Paderewski wykazuje jako kompozytor fortepjanowy wielką wszechstronność. Formy „taneczne“, utwory liryczne i charakterystyczne, warjacje i fugi, fantazja, sonata i koncert złożyły się na jego dotychczasową twórczość.

Z dawnych form tanecznych najbardziej ulubioną jest dla naszego kompozytora *menuet*. Napisał ich trzy: op. 1, nr. 2 (g-mol), op. 14, nr. 1 (G-dur) i op. 16, nr. 7 (A-dur). Najpopularniejszym jest drugi, prawdopodobnie najbardziej znana kompozycja Paderewskiego, która ma tę samą własność, co najpopularniejsze, choć nie najwybitniejsze utwory Chopina, tamujące drogę innym. Najlepszym jest menuet g-mol, zręcznie figurowany, dość stylowy i bardzo wdzięczny. Efektowne są wszystkie. *Sarabanda* h-mol (op. 14, nr. 2) odznacza się doskonałym stylem „al antico“. Do tej samej dziedziny można zaliczyć: „*Introdukcję* i *Tokkatę*“ (op. 6) i „*Caprice*“, *Genre Scarlatti* (op. 14, nr. 3). W obydwu kompozycjach uderza nas wyborna znajomość starego stylu; nie są one jednak kopją, gdyż znajdziemy w nich pomysły nowe i efekty fortepjanowe, właściwe nowszej muzyce. Heroiczno-pompatyczny ton właściwy „Introdukcji i Tokkacie“ nabiera jakby händlowskich cech w „*Praeludium e cappriccio*“ (op. 1, nr. 1); sposób użycia tematów z trylami wskazuje na tę epokę. Kompozycja ostatnia jest może nieco za długa; zawiera jednak, podobnie jak poprzednie, nie zawodzące nigdy efekty pjanistyczne. Aż do op. 16 spotykamy się sporadycznie z antycznem stylizowaniem, które przenika czasem do utworów innych, np. do op. 11, („Variations et fugue sur un théme *original*“), a nawet do mazurka a-mol (op. 9, Cah. 1, nr. 2), w którym pierwiastek ludowy przenika się w niektórych ustępach z antycznym.

Taneczne kompozycje polskie Paderewskiego należą do najpiękniejszych

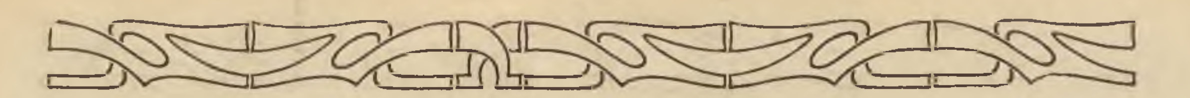


utworów w tym rodzaju, jakie u nas napisano. Po Chopinie i Moniuszce są to bezwątpienia najlepsze „taneczne“ kompozycje. Posiadają większy wdzięk niż krakowiaki Noskowskiego i więcej fantazji niż tańce polskie Żeleńskiego. Tylko *Zarembski* nie traci nic przy Paderewskim; dorównuje mu zaś czasem co do wdzięku Stojowski. Obok tańców tatrzańskich (op. 12), opracowanych bardzo poetycznie i bardzo nastrojowo i będących wybornem pendant do wartościowych transkrypcji Zarembskiego, napisał Paderewski: 5 *krakowiakow* (op. 5 nr. 1 i 3, op. 9 Cah. I nr. 1, op. 9 Cah. II nr. 2 i op. 14 nr. 6), 5 *mazurków* (op. 5 nr. 2, op. 9 Cah. I nr. 2 i 3, op. 9 Cah. II nr. 4 i op. 14, nr. 5 [„Intermezzo Pollacco“]) oraz jednego *poloneza* (op. 9 Cah. II nr. 6) *). Paderewskiemu danem było ominąć manję folkloru i wyzyskiwania bezwzględnego ludowych melodji. Paderewski nie... ułatwia sobie kompozycji. Tu i owdzie (np. w krakowiakach op. 5, nr. 1 i op. 9 nr. 1) dochodzą nas wprawdzie echa gwary ludowej; są to jednak raczej cytaty, tak samo użyte, jak wiejskie zwroty w nowelach. Ludowe melodje podane in crudo należą do folkloru; imitacje ich, będące konglomeratem zwrotów melodyjnych lub prymitywnie harmonizowanych**) (kwinty w basie!) i schematów rytmicznych są zwykle pracą polegającą na sprycie nie zaś owocem twórczej czynności—są one tylko pozornie szczere. Paderewski miał wzór, jakim inne narody nie zawsze poszczycić się mogą: *Chopina!* Taneczne formy u Paderewskiego są wiernem odzwierciedleniem typów Chopinowskich. Ale zarazem niema u niego reminiscencji niewolniczych, niema podsłuchanych fraz. Gdzieniegdzie harmonika Chopinowska wycisnęła swe piętno; Paderewski i Zarembski należą do tych zasłużonych polskich kompozytorów, którzy wnieśli do naszej muzyki świeże harmonje—a był po temu najwyższy czas!—na co zwróciła już uwagę, o ile się nie mylę, p. Janothówna w „Echu muzycznem“. Chopin i Liszt wywarli w tym kierunku znaczny wpływ na Paderewskiego i Zarembskiego. Najbardziej Chopinowski jest mazurek a-mol (op. 9, Cah. I nr. 2); sama jego faktura dowodzi tego. Gdzieniegdzie słyszymy w nim zwroty, jakby przypominające Griega. Źródło jednak jest dla obydwu kompozytorów zapewne wspólne. Wszystkie „tańce“ Paderewskiego są harmonicznie bardzo interesujące; najbardziej jednak krakowiak (op. 5 nr. 1) i „Intermezzo pollacco“ (mazurka, op. 14 nr. 5), jakkolwiek to ostatnie nie należy do najwybitniejszych kompozycji Paderewskiego. Jeśli chodzi o zademonstrowanie szczero-polskiego sentymentu, to jako przykład wybierzemy nie najwartościowszy, lecz mimo to silnie przemawiający mazurek e-mol (op. 5 nr. 2). Z pełnych temperamentu i bogatych w silne efekty krakowiaków, bynajmniej nie wymuskanych, a podanych bez szminki, wybrać musimy: F-dur (op. 9, Cah. I, nr. 1) i A-dur (op. 9, Cah. II, nr. 5). H-dur (op. 14, nr. 6), znany pod nazwą „Krakowiaka fantastycznego“; jest to w istocie jakby obraz tanecznego wiru, który tak pięknie opisuje Reymont w „Chłopach“. Polonez H-dur każe nam żałować, że Paderewski nie napisał wiecej polonezów. Jest to utwór pełen rozmachu i temperamentu, a zarazem bardzo charakterystyczny i efektowny. Stąd też cieszy się wielką popularnością.

Jeśli w utworach tanecznych temperament, fantazja, żywa lecz bądźcobądź określona rytmika i pewien objektywizm grają pierwszą rolę, to w utworach lirycznych lub charakterystycznych myśl głębsza i indywidualna oraz kunszt formy i opracowania składają świadectwo twórczej zdolności kompozytora. Jakkolwiek twórczy talent Paderewskiego objawia się najbardziej w warjacjach i sonacie, to jednak

*) Op. 5 i 9 tworzą serję p. t. „Danses polonaises“.

**) Nie mam tu na myśli harmonizacji odpowiadającej duchowi melodji ludowej; tego sposobu opracowania nie spotykamy u nas zbyt często, gdyż przeważnie podręcznik harmonji rozstrzyga, nie zaś charakter melodji. Dlatego przyklasnąć należy usiłowaniom p. F. Szopskiego.



i mniejsze jego utwory są niemniej bardzo ważne dla dokładnego poznania jego dążeń i jego indywidualności. Do tych utworów należą oprócz omówionej „Introdukcji“ (op. 6): „*Elégie*“ (op. 4), „*Chants du voyageur*“ (op. 8), „*Album de Mai*“ (op. 10), „*Série des morceaux*“ (op. 16 nr. 1, 2, 4, 5 i 6) i „*Canzona*“ (s. op.).

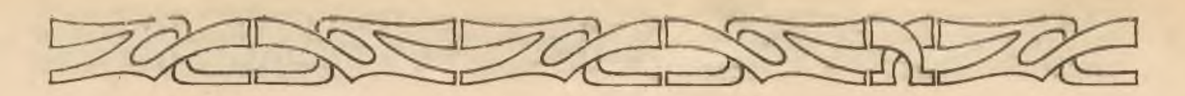
Właściwością tych utworów o formie małej *) jest wykwintna i czasem bardzo szlachetna linja melodyjna, nastrojowa treść, rozlewny liryzm, wdzięczny sentyment i efektowna forma, urozmaicona harmonicznymi szczegółami. W „Elegji“ (op. 4) i „Legendzie“ (op. 16 nr. 5) są wpływy harmoniki Griega i Wagnera. Wszystkie te kompozycje są utrzymane w stylu wytwornej muzyki salonowej w najlepszem tego słowa znaczeniu i przypominają analogiczne dzieła Rubinsteina; Saint-Saënsa), Griega, Bałakirewa, Liapunowa, Czajkowskiego. Osiągnęły one popularność, między nimi zaś najwięcej „Legenda“ As-dur (op. 16 nr. 1), napisana z prawdziwie moniuszkowskim sentymentem. Do tej popularności nie mało przyczyniła się wielka śpiewność właściwa Paderewskiemu.

Trzy *utwory warjacyjne* ogłosił dotychczas nasz kompozytor: „*Variations et fugue sur un thème original*“ (op. 11), „*Thème varié*“ (op. 16 nr. 3) i „*Variations et fugue sur un thème original*“ (op. 23). Jak na polskiego kompozytora, jest to liczba pokaźna i świadczy bardzo chlubnie o powadze myśli i dążeń Paderewskiego. Zaznaczamy to tembardziej, że warjacje należą zarazem do najlepszych i najszczęśliwszych kompozycji, jakie Paderewski napisał. Najbardziej interesują zapewne warjacje op. 23, poprzednie jednak zawierają ustępy piękniejsze niż niejeden wyjątek z op. 23. *Wszystkie* warjacje dowodzą niezmiernej pomysłowości Paderewskiego w przekształcaniu tematu. Przeważnie utrzymane jest wyraźne pokrewieństwo melodyjne i wspólność pochodzenia od tematu głównego; czasami tylko wychyla się pewna warjacja od zasadniczej myśli. Kontrasty rytmiczne, dźwiękowe, harmoniczne, nastrojowe i—rzec można—fakturowe doskonale ożywiają całość. Jedne warjacje mają charakter etiudowy, inne są jakby improwizacją; nie rzadko stanowią same dla siebie pewną odrębną całość o lirycznym charakterze, niektóre są poezją przetopioną w dźwięki. Ile razy zaś przegrywam warjację IV z op. 16 nr. 3, mam wrażenie zamglonego pejzażu tatrzańskiego, widzianego z wielkiej, szerokiej przestrzeni; być może, iż Paderewski miał co innego „na myśli“, rzeczą jednak główną jest to, że ta warjacja tchnie wielką poezją i budzi poetyczne refleksje. Podobnie warjacja VI. Kilka ogólnych spostrzeżeń należy jeszcze poczynić. Przedewszystkiem zauważylismy, że Paderewski buduje tematy dla warjacji podobne do siebie rytmicznie. I tak np. tematy warjacji A-dur i es-mol mają rytmikę zupełnie identyczną

Jeśli przechodzimy w myśli wszystkich mistrzów warjacji, wtedy zauważamy u niektórych podobne skłonności. W warjacjach Paderewskiego stawiamy wyżej te, które mają tempo wolniejsze; warjacje mające tempo szybsze nie stoją na tej samej wyżynie, mimo że pomysłowość rytmiczna i efektowne kontrastowanie są w stanie utrzymywać naszą uwagę ustawicznie. Wyjątek stanowią z op. 23: warjacja IV, XV, XVIII i XIX, będące pięknemi etiudami. W op. 11 i 23 fugi stanowią finały; w op. 16 nr. 3 zakończenie jest bardzo efektowne, lecz jako rzecz przeznaczona dla wirtuoza, nie może dorównywać co do wartości zwłaszcza monumentalnej i niezmiernie pięknej fudze z op. 23, w której talent i wiedza Paderewskiego wznosi się najwyżej. Kończenie warjacji fugą jest bardzo racjonalne, gdyż wielki artystyczny efekt—a efektownym bywa zazwyczaj finał—łączy się z wiedzą twórcy;

---

*) Tylko „Dans le désert“ (op. 15) i „Legende“ A-dur (op. 16 nr. 5) mają nieco wydłużoną formę.



wszelkie inne finały (w formie wolnej) są po największej części nawet u gienjalnych kompozytorów problematyczne. Często bowiem refleksja wytęża się zbyt w kierunku możliwie największego efektu. Zaletą warjacji Paderewskiego jest i to, że przeważnie trzymają się w sferze myśli zawartej w temacie głównym, a równocześnie kontrastują między sobą i przeprowadzają stopniowanie wielkiej linji warjacyjnej osiągającej punkt kulminacyjny w finale. Jedne warjacje są ścisle (a więc przeważnie figurowane*), inne swobodne, lecz mimo to dość zbliżone swą ogólną treścią do głownego tematu. W warjacjach op. 23 tylko na chwilę zatrzymuje się wielka linja stopniowania; wynagradza nam to wielka pomysłowość i rozmaitość w kształtowaniu warjacji zbliżonych do siebie podobieństwem tempa i nastroju. Obok warjacji Melcera i Szymanowskiego są analogiczne dzieła Paderewskiego najcenniejszym dokumentem kunsztu warjacyjnego w muzyce polskiej od czasów Chopina.

Z kolei wypada zastanowić się nad trzema najobszerniejszemi dziełami Paderewskiego: „Concerto" (a-mol, op. 17, z tow. orkiestry), „Fantaisie polonaise sur des theme originaux pour Piano et Orchestre" (op. 19) i „Sonate pour piano" (op. 21).

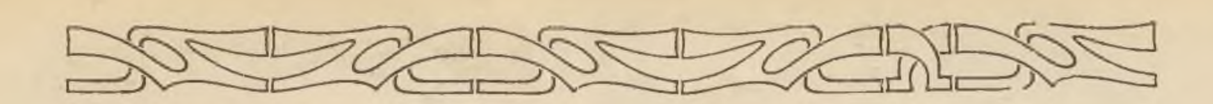
Koncert i *fantazja* należą do jednej kategorji, zarówno na mocy opracowania, jak i rodzaju tematów. Podobieństwo ich jest łatwe do stwierdzenia; różnią się tylko formy; wychodząc ze stanowiska nowszych koncertów jednoczęściowych pochodzących, jak wiadomo, od Liszta, możnaby i fantazję nazwać koncertem („quasi una fantasia"), jakkolwiek niema dość wyraźnego podziału na ustępy, wskazujące na pochodzenie od klasycznego koncertu i utwór sam ze względu na rodzaj tempa jest stosunkowo nie długi. Obydwa dzieła są przeznaczone, jak większość nowszych koncertów, dla wirtuozów, mogących rozwinąć bogactwo swej technicznej biegłości i—dojrzałości. W koncercie nie daje nam Paderewski tej formy, jaka jest właściwa koncertom Brahmsa, będącym symfonjami z obligatoryjnym fortepjanem, lecz trzyma się kierunku, którego przedstawicielami w nowszych czasach są np. Grieg, Saint-Saens, Czajkowski, Rachmaninow, Liapunow i t. d., u nas zaś Melcer i Stojowski. Wszystkim tym koncertom polskim jest wspólne od czasów Chopina stosowanie w allegrach tanecznych melodji polskich. Brawurowy pierwiastek z natury rzeczy wysunięty jest na plan pierwszy, ale zarazem w takich ustępach znajdujemy sposobność poznania w dalszym ciągu zdolności figuracyjnych i warjacyjnych kompozytora. Partja orkiestrowa wychodzi daleko poza schemat zwykłego towarzyszenia, jakkolwiek niema tam ciągłości i faktury symfonicznej. Zmysł kombinacyjny w przeprowadzaniu motywów jest niemal wszystkiem; forma utrzymana jest tylko w ogólnych zarysach. Jeśli zestawimy obok koncert i fantazję, to—zdaje mi się—przyznamy wyższość tej ostatniej. Osobisty ten mój pogląd podziela zresztą kilku wirtuozów — nie tylko ze względu na czysto wirtuozowską wartość, która jest bardzo znaczna. Mimo to są w koncercie niektóre ustępy o wielkim wdzięku i o doskonałych efektach, które jeszcze silniej przemawiają. Że wszystkie utwory Paderewskiego, a zwłaszcza ostatnie, brzmią nietylko imponująco, ale i interesująco, o tem wie każdy pjanista. Jest to jedna z zalet, stawiająca jego dzieła hors concours.

Najwyżej wzniósł się talent twórczy Paderewskiego w *sonacie fortepjanowej* (op. 21). Dzieło to, dowodzące ustawicznego rozwoju kompozytora w kierunku nowożytnym (zwłaszcza w zakresie harmonicznym), rozpowszechnili u nas dwaj pjaniści: prof. Lalewicz i Śliwiński **). Sonata spotkała się odrazu z wielkim sukcesem

---

*) Czasem w głosie głównym powstaje nowa melodja, akompanjowana przez bas, będący figuracją tejże melodji, pojedyncze nuty tej figuracji kryją w sobie temat (motto).

**) Wspomnieć musimy, że koncert i fantazja pojawia się niemal co roku w programach obcych pjanistów. Nie można tego powiedzieć o Polsce. Tylko uczniowie prof. Lalewicza, oddanego szczerze kultowi muzyki polskiej, wykonują je często.



(także w prasie zagranicznej), czasem ze zbyt wielką a nawet przesadną egzageracją, równocześnie jednak ze zdziwieniem rutynerów i nauczycieli teorji; gdyby swoboda budowy i te osobliwsze harmonje znalazły się w dziełach „Młodej Polski“, zdziwienie ustąpiłoby miejsca... anatemie. W rzeczywistości nie posuwa się Paderewski w swej sonacie ani na chwilę do granic możliwości; modulacje są bardzo śmiałe, tu i owdzie znajdzie się dysonansowy dźwięk, nadający pewnemu akordowi lub zbiorowemu brzmieniu szczególnego charakteru, lecz groźniej wygląda to na papierze niż w rzeczywistości. U Paderewskiego niema nawet przesadnie wyczulonych modulacji i innych harmonicznych osobliwości à la Reger lub Skrjabin. Niema też ani w przybliżeniu tych wyzywających śmiałości harmonicznych, które znajdziemy u Szymanowskiego lub Fitelberga, albo w ostatnich dziełach Karłowicza i Różyckiego. Poza czysto twórczemi zaletami odznacza się sonata Paderewskiego wielką jednolitością stylu; o żadnem z większych fortepjanowych dzieł Paderewskiego nie można w takim stopniu jak o sonacie powiedzieć, że jest — jak Niemcy mówią—„aus einem Guss“, mimo że nie znajdziemy w niej jednolitości osiągniętej przez posługiwanie się we wszystkich częściach identycznym wzgl. pokrewnym materjałem tematycznym w przeprowadzeniach i tematycznych przeróbkach. Jednolitości tej nie niweczy swoboda w obiorze tonacji grup motywów, ani wreszcie ścisła fuga, nie stojąca na tej wysokości, co fuga z warjacji op. 23. Całość dzieła przenika rys indywidualny i dojrzały, stanowiący niejako sylwetę artystyczną Paderewskiego; czujemy, że kompozytor znalazł siebie samego i że może postępować dalej w rozwoju formy i harmonicznych i fortepjanowych środków, ale swego „ja“ już nie zmieni, skoro je raz już zdobył.

Rzuciwszy okiem na fortepjanowe sonaty polskie, wydane drukiem od czasów Chopina t. j. po r. 1850, musimy przyznać sonacie Paderewskiego większą od nich wartość. Także między sonatami, które wogóle napisano po r. 1900 zajmuje dzieło Paderewskiego nieposlednie miejsce.

W ostatnich czasach objawił Paderewski wszelkiego uznania godną tendencję do większych form instrumentalnych.

Aforyzmy nie na czasie.

I. Nie obniżaj swych aspiracji artystycznych i nie podaj słodkiej trucizny nieświadomym laikom, gdyż krzywdzisz naród twój i bezcześcisz pamięć Chopina.

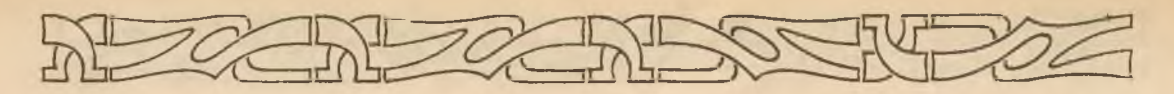
II. Nie komponuj na zarobek, gdyż najbliższa przyszłość zniesławi twe imię, choćbyś miał talent i wiedzę; za szczęście poczytasz sobie, jeśli o tobie zapomną.

III. Nie komponuj dla teraźniejszości, lecz dla przyszłości, a może przekonasz się, że nie masz talentu i przestaniesz komponować.

IV. Nie komponuj mazurków, polonezów, krakowiaków i t. p., jeśli nie masz bardzo wielkiego talentu; pomnij, że tylko największym talentom udało się stworzyć w tej dziedzinie dzieła o trwałej wartości artystycznej.

V. Nie komponuj dla „salonu“, jeśli chcesz być rzetelnym artystą; kompliment udzielony salonowej kompozycji jest największą pogardą. Komponuj dla siebie i dla ludzkości — nie dla publiczności, a może przekonasz się, że nic nie masz do powiedzenia prócz salonowych frazesów.

VI. Jeśli napisałeś kompozycję, wtedy przegraj na nowo wszystkie utwory



kompozytorów, których znasz, a może znajdziesz w nich miejsca, powtarzające się w twej kompozycji. Wtedy wykreśl je z niej, a może zniszczysz resztę i przekonasz się, jak mało istnieje kompozytorów, jak wielu zaś rzemieślników i bezkarnych korsarzy.

VII. Nie komponuj drobiazgów, lecz staraj się tworzyć w formach większych (sonaty, uwertury, symfonje, kwartety), a wtedy przekonasz się, czy masz coś do powiedzenia. Może przestaniesz się łudzić, iż jesteś kompozytorem i przysłużysz się w ten sposób muzyce ojczystej.

VIII. Nie sądź, że opera jest formą wielką — jest to tylko forma długa. Ileż uwertur operowych dowodzi braku opanowania form wielkich!

IX. Nie komponuj dla Polski, lecz dla Europy, a więc i dla Polski, a może przestaniesz łudzić się co do wartości twych kompozycji i wielkości twego talentu.

X. Nie czyń ustępstw dla łatwych gustów i popularnych haseł, z chwilą gdy to czynisz, rozpoczyna się twój upadek. Pozostaw to wielkim talentom, gdyż „Quod licet Jovi, non licet bovi". Ale pamiętaj, że mając wielki talent, nie powinieneś robić tych ustępstw, gdyż „Quod licet bovi, non licet Jovi".

Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI.

Wyraz i technika kompozytorska w muzyce polskiej.

Warto przypomnieć pogląd *Pascala*: „sztuka stanowi dział osobny, od postępów wiedzy doświadczalnej zgoła niezależny, polegający na uczuciowej orjentacji w chaosie niezgodnych tendencji i usiłowań". Pogląd ten nie ostoi się wobec zwolenników metody objektywnej w estetyce, nie będzie zwłaszcza miał znaczenia dla muzykologa, przekonanego o naukowych podstawach swych sądów. Trudno jednak nie przyznać, że ma on w sobie znamiona prawdy trwałej, kiedy poucza nas o niej tyle wypadków z historji muzyki i naszego własnego życia. Zarówno twórca, jak słuchacz, „orjentuje się w chaosie niezgodnych tendencji i usiłowań" przy pomocy uczucia, inaczej stosunek ich do sztuki byłby... małżeństwem nie z miłości, lecz dla interesu. Alberyk i jego pierścień, jego potworne założenie: *„doch listig erzwäng ich mir Lust?"* — są dla nas antytezą — tej wyniosłej w swojej prostocie—prawdy poglądu Pascala.

Ponieważ muzyka do świadomości naszej dostaje się w sposób, utrudniający reakcję przeciw wrażeniom, płynącym z jej źródła, postawił ją *Kant* na równi z wrażeniami fizjologicznemi, wśród sztuk wyznaczył jej miejsce najniższe. Jakże sprawiedliwszym był *Schopenhauer* dla muzyki; piękne zdanie jego o metafizyce muzyki mogą natchnąć dumą każdego kompozytora, odsłaniającego więc w jakimś kawałku na fortepjan... tajemnicę bytu. Porzućmy jednak sferę filozofji, której przeważnie nie zna kompozytor, o której chętnie zapomina słuchacz, gdyż nie przedstawia ona żadnego łącznika między dziełem muzycznem a uczuciem. Przejdźmy do sprawy, nie bardzo jeszcze przestarzałej, do walki między zwolennikami Wagnera i Brahmsa. Obaj byli przecież w całej pełni niemieckimi w duchu swojej sztuki, obaj równie wielkimi panami techniki kompozytorskiej; przyczyna zaciętej kampanji tkwiła w *różnicy* między techniką każdego z nich, obaj przedstawiali „odmienne tendencje i usiłowania", wśród których *jednocześnie* poczęli orjentować się dopiero ludzie XX wieku, godząc w sobie oba kulty. W tym wypadku uczucie uległo głosowi rozsądku, sankcjonując jego argumenty. Historyk muzyki może znaleść czysto estetyczne zadowolenie zarówno w skoljonie Seikilosa, jak madrygale Marenzia, lub symfonji Haydna. Czy może wyda się ta podatność przyjmowania tak odległych wrażeń kłamaną? Przecież *uczucie* podlega *kulturze!* Każdy naprawdę cywilizowany europejczyk znajduje równe zadowolenie w oglądaniu obrazów Filippa Lippi, jak fresków pizańskiego *Camposanto*, jak dzieł Benozza Gozzoli, lub Velasqueza czy Rembrandta, Corota, Monticellego czy Segantiniego, Klimta lub Zuloagi. Spojrzmy na chwilę w świat polskiego malarstwa. Równie drogim jest nam Matejko



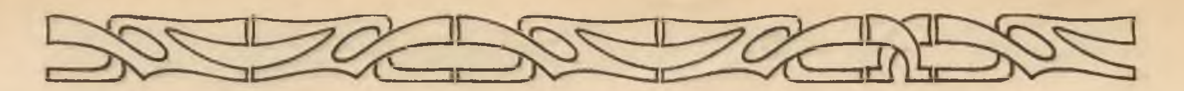
jak Grottger, Chełmoński lub Kossak, Poznańska jak Wyspiański, Jakimowicz jak Wojtkiewicz, Malczewski jak Ruszczyc, Stanisławski jak Filipkiewicz lub Slewiński czy Wyczółkowski, mimo, że każdy z nich ma odrębną technikę i charakter.

Na cóż ten wstęp rozwlekły i chaotyczny pod tytułem, wymagającym dyskusji jasno do celu zmierzającej? Przedewszystkiem na sanację naszego życia muzycznego w różnych jego przejawach mogą bardzo dodatnio wpłynąć przykłady zaczerpnięte z innych dziedzin artystycznych, które analogicznie zastosowane oświetlą niejedną kwestję, powtóre faktem jest, że w sprawach muzycznych wyrokuje u nas uczucie jednostki, czy też uczucie zbiorowe, uczucie wszakże, które nie zostało „dotknięte" prawdziwą kulturą.

Na nieporozumieniu ogółu: czego wymagać należy od muzyki polskiej, na błędnie pojętym łączniku między „wyrazem" a „techniką" w muzyce, wznosi się mały labiryncik pojęć, wystarczający jednak dla doprowadzenia do zupełnej konfuzji każdego, kto starał się przez ciemne jego zaułki przejść bez nitki Arjadny. Labirynt ten, wzniesiony przez ostatnie pokolenia, nazywa się: [*piekąca*] *kwestja polskości w muzyce.* Nić Arjadny, abyśmy sami w nim nie zabłądzili, znajdziemy w historycznym przeglądzie muzyki polskiej.

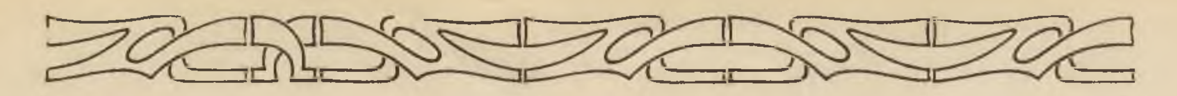
Kultura polska jest *warstwą* dość późną. Przed pojawieniem się jej znajdujemy na geograficznym terenie polskim ślady kultur dawniejszych, szczególnie germańskiej. Wędrówka narodów nie zmyła ich zupełnie; światły, dziki słowianin brał od poprzedniego mieszkańca zajętych przez siebie okolic połowę zdobyczy kulturalnych. Ciągły kontakt z wrogim sąsiadem prowadził do dalszej wymiany wartości duchowych. Słowianin, stawszy się europejczykiem nie wyodrębnił się—prócz mowy— od innych szczepów, wspólność rasową zaś potwierdził rychło w objawach potrzeb kulturalnych. Muzyka i jej istota, jak ją widzimy na najstarszych naszych pomnikach muzycznych, nie różniły się od tej, którą rozszerzało rzymskie chrześcijaństwo. Bez melodji gregorjańskich nie mielibyśmy *Bogurodzicy!* Stara pieśń stała się jakby wyrazem polskości, a wyraz ten osiągnęła przez wypadki historyczne, w których była dewocjonalnym dodatkiem. Nie wiemy w jakim stosunku zostawało społeczeństwo do dzieł *Mikołaja z Radomia, Rambowskiegó i Felsztyńskiego*, ale znamy dokładnie wzory ich twórczości, wzory niepolskie, pod których przemożnym wpływem pisali. Przez XVI wiek ciągną się ślady wpływów niederlandzkich i włoskich, widoczne w tabulaturze *Jana z Lublina*, w kompozycjach *Szamotulskiego*, *Paligoniusza*, *Leopolity* i *Szadka*, *Jana* i *Jakóba Polaków*, *Gomółki* i *Długoraja*. Gdybyśmy dzieła ich znaleźli bez podpisu, bez tekstów polskich, lub pozbawione określeń wskazujących na polskie pochodzenie nie moglibyśmy odróżnić ich od współczesnych niemieckich lub włoskich. W prawdziwy kłopot wprawiają nas zbiory taneczne z końca XVI i początku XVII stulecia, np. *Haussmanna* i *Demantiusa*, gdzie wydawcy drukowali *„deutscher und polnischer Art Taentze"*, nie wskazując wszakże jakiej proweniencji są poszczególne tańce. Niektóre reminiscencje melodyjne z tańcami lub śpiewkami naszych czasów są fenomenami bardzo zawodnymi w badaniu źródeł polskości w muzyce. Gdybyśmy rozłożyli psalmy Gomółki, lub dzieło *M. Zieleńskiego* na elementy składowe, przekonalibyśmy się, że są one identyczne z elementami reszty muzyki europejskiej. *Pękiel* i *Mielczewski*, *Jarzębski* i *Szarzyński* byli w muzyce swojej typowymi kosmopolitami, uświadomienie narodowe nie dążyło do wypowiedzenia się w kompozycjach ich. Każdy z nich dotrzymywał kroku zdobyczom techniki kompozytorskiej na Zachodzie: genjalny Zieleński, przejąwszy właściwości stylu weneckiego, kształcąc się na przykładach muzyki dramatycznej i opanowawszy mistrzowsko sztukę zdobnictwa śpiewackiego, wreszcie kojarząc zespół wokalny z instrumentalnym, w formach zaobserwowanych we Włoszech; Pękiel, stwarzający w przepysznej swojej kantacie *„audite mortales"* imponujące wprost momenty dramatycznego wyrazu; Jarzębski, wyposażając swoje koncerty w efekty wirtuozyjne prawdziwie *dernier cri* jego epoki, lub Mielczewski w koncercie *Deus in nomine Tuo*—wszyscy oni tworzyli w stylu, którego nie stworzył duch polski. Niezawodnie wiedziało pokolenie współczesne im, jakie miejsca należą się im w muzyce ich czasów, nikt pewnie jednak nie hamował rozwoju ich sztuki urojonemi żądaniami, aby przestrzegali w dziełach swoich polskości, której nie umiał sam zdefinjować. Nie wyprzedziła więc polska twórczość muzyczna ani razu reszty Europy, nie zdołała dać innym narodom takich pierwiastków muzycznych, które— nie będąc folklorystycznie zabarwianymi—mogłyby być uważane za plemienne wykładniki artystycznych potrzeb muzycznych narodu.

Rasy nie wprowadzające do siebie obcych domieszek, nie krzyżujące się z innemi, nie rozwijają się. Życie artystyczne potrzebuje tej wymiany krwi koniecznie



Niemcy wysyłały swoich wielkich muzyków do Włoch: tam zapłodnił się talent Hasslera i Schütza, stamtąd wyniósł Froberger zasiew na całe pokolenie organistów niemieckich, Händel, (Haydn) i Mozart krystalizowali tam swoje gienjusze. Ile zawdzięczał Bach muzyce francuskiej przypomnieli niedawno tym setkom kompozytorów niemieckich, których utwory nie zasłużyły na nagrody konkursu pisma *Signale* aranżerowie jego: dzisiejsza muzyka niemiecka zamknęła się w kole silnie odciętem od wpływów ościennych, do którego broni im wstępu prawdziwie doktrynerska zapamiętałość. Wagner nie zamknął ucha na muzykę Spontini'ego, całe serce otworzył dla wpływów sztuki Chopina. Muzyka narodu jakiegoś nie może być nigdy pierwiastkiem, jest tylko mniej lub więcej szczęśliwym aliażem różnych składników, z którego jakaś twórcza potencja czerpie drobiny, jak roślina soki dla wydania kwiatu.

Najbardziej samorodne zjawisko w muzyce wszystkich czasów, jedno z najwyższych objawień gienjuszu ludzkiego, Chopin, dziecko mięszanego małżeństwa, nauczycielem był dla całego świata muzyki, najmniej zaś dla naszych ojców. Ze sztuki jego nie wysnuto żadnych wskazówek rozwoju dla muzyki polskiej; zwiększona po nim produkcja tanecznych form polskich, na użytek domowy i zagranicy, nie była jeszcze świadectwem jego wielkiej misji. Jeśli Chopin był, jak pisze *Camille Bellaigue* „najidealniejszym wyrazem polskości" dla innych narodów, tłumaczem polskiej duszy i serca, to dla tych, którzy w dziełach jego odczuwali inkorporację najbardziej utajonych drgnień własnego serca, polskiego serca, winien był stać się nauczycielem *sposobów* wyrażania uczuć, które, tak jak mowa jego muzyki, byłyby dla świata wyrazem polskiego ducha. Twórczość *Moniuszki*, tak nam droga, kryjąca w sobie tyle najcenniejszych pomysłów, powinna była wypaść *przed* Chopinem, wówczas jej rola historyczna byłaby znacznie wyższa, a posłannictwo jego sztuki nie sprowadziłoby tego cofnięcia kultury uczucia polskiego, mogącego „orjentować się w chaosie niezgodnych tendencji i usiłowań", które naprawdę spowodowało. Sztuka np. *Lortzinga* w Niemczech nie wstrzymała koła rozwoju muzyki niemieckiej, pchniętej przez Beethovena cyklopowym ruchem gienjuszu; Lortzing był postulatem tylko pewnych kół narodu, dla których sztuka jego była karmą wystarczającą i wskazaną. Porównanie to nie może obrażać wielkiego talentu Moniuszki, *po* Chopinie był on dla stanu naszej muzyki tylko Lortzingiem, o nieporównanie rozleglejszym talencie od twórcy „Cara i cieśli", ale ani Mozartem ani Gluckiem naszej opery. Muzyka Chopina była prometeuszowem wybawieniem techniki kompozytorskiej z więzów materjalnych; wyemancypowaniem wszystkich środków harmonicznych i architektonicznych; uwolnieniem z pod kurateli form i reguł akademizmu, wzamian za co dała ona szereg nowych, klasycznie doskonałych walorów formy i wyrazu. W czasach dzisiejszych ukazują się liczne książki, mogące wykazać wpływ *wychowawczy* jakiegoś myśliciela lub artysty. Pierwszym był *Nietzsche*, wydając w r. 1874 rozprawkę p. t. *Schopenhauer als Erzieher*. Gdybyśmy dzieło życia Chopina uczynili przedmiotem takiego studjum, musielibyśmy mu przyznać, że żadna sztuka nie dokona tak pełnego rozwoju człowieka w artystę, jak ta czysto-ludzka muzyka, ten absolut pierwiastków artystycznych. Ponieważ treść muzyczna nie da się oddzielić od strony techniczno-formalnej, gdyż bez danych zjawisk dźwiękowych nie byłoby danej treści muzycznej, musimy uznać techniczne spoby w sztuce Chopina za ideał wyrażania stanów muzycznych. Nie chodzi nam tu specjalnie o te sposoby, w których olśniewa nas wirtuozyjne ujęcie fortepjanowe, cechy gienjalne bowiem objawiają najprostsze nawet ustępy z dzieł Chopina w stopniu niemniejszym niż inne, stanowiące szczyty techniki tego instrumentu. Moniuszko uprościł znacznie wymagania techniczne w swoich dziełach, aspiracje twórcze stosował do potrzeb ludzi o prymitywnej kulturze przeważnie. Muzyka Moniuszki to nietylko owoc jego talentu, ale i wynik naporu, który nań społeczeństwo wywierało. Po Konradowych improwizacjach, po proroczych pieniach Króla-Ducha Chopina, dostaliśmy serdecznie miłe, rozrzewniające i ciepłe... gawędy muzyczne. I oto zaczęły się formułować kanony, że muzyka polska *musi* mieć posuwisty i wygodny krok poloneza, aby w nim przeciętny filister nóg nie poplątał, że najbardziej do twarzy jej w krynolinie i czepku, że jeśli zechce już bardzo strojnie wystąpić, to najlepiej naszyć na suknię dużo falban... z septimowego akordu... Człowiek poczciwy XIX wieku (t. zw. pozytywista) powiedział, lub napisał, że np. *Konrad Wallenrod*, który na scenę polską wszedł równocześnie z *Parsifalem*, jest przeładowany mądrościami muzycznemi... i dalej świstał zapamiętale „raz ją widziałem z kotkiem na ręku". Obniżenie się teoretycznego i praktycznego przygotowania technicznego i uznawanie wirtuozowstwa z sorty—poprostu upa-



dlającej wszelki zmysł muzyczny, musiało doprowadzić do zupełnego zbanalizowania życia muzycznego wśród ogromnej większości melomanów polskich.

Trudną była działalność Żeleńskiego i Noskowskiego. Zarzut renegacji, który tak lekko stawia się muzykom polskim, byłby im przykrym do zniesienia. Sztuka ich musiała mijać niebezpieczeństwa Scylli i Charybdy: tu święte powołanie artysty, tam twarda konieczność życia, lub wzgląd na cele praktyczne. Żeleński wyszedł ze szkoły, która nawet Beethovenowi nie mogła przebaczyć, że kwartet *F-dur* (op. 59, nr. 1) zaczął od akordu kwart-sekstowego; Cherubini był dla niej ostatnią wyrocznią techniki polifonicznej, a romantycy i pseudo-klasycy niemieccy źródłem sposobów muzycznego wyrażania się. I chociaż dzieła Żeleńskiego i Noskowskiego były niejednokrotnie żywym zaprzeczeniem polskich pierwiastków muzycznych, ogół godził się na rzekomo polski ich charakter, ponieważ godził się na ich technikę, na stopień kultury, który wpłynął na inspirację tych dzieł. Do włosko-niemieckiej polskości tylu dzieł Moniuszki przywykało społeczeństwo nasze, one były mu szkołą muzyki, objawieniem jej polskości, kulturą uczucia, stającego się coraz to płytszem. Na tej tylko podstawie da się pojąć uznanie kilku starszych pieśniarzy polskich, których skromniutkie dziełka cieszyły się i cieszą tak wielką popularnością. Niepolskim stawał się natomiast każdy duch śmielszy, chcący pójść szlakami Chopina, rwący się do wyższych sfer sztuki, niż te, co im je jako cel jedyny wskazywali mentorujący nauczyciele. Krańcowa doktryna opanowała krytykę polską, zżymającą się na każdy śmielszy ruch harmoniczny; polot natchnienia, choćby o tyle niższy od *Ballad* Chopina, uważany był za jawne wyparcie się ojczystego zaścianka, za zaprzedanie się niemcowi... Można tolerować kompozytora polskiego, jeśli inwencja jego jest przedyminona wpływem baranich pomysłów Tosti'ego, ale nigdy nie wolno wybaczyć mu, jeśli go Wagner lub Strauss nauczyli instrumentować, jeśli go sam Chopin popchnął do pomysłowości modulacyjnej i wskazał mu, jak ma kształtować frazę melodyjną, aby nie policzono go między komponujące filistry. Nabyta u kompozytorów obcych lub u Chopina *technika składni* muzycznej, mająca posłużyć do wypowiedzenia uczuć, rodzących się w sercach polskich musi wywalczyć sobie u ogółu naszego pojęcie, że jest tylko techniką, a nie samym wyrazem. Malarze nasi przyjęli wszakże impresjonizm francuski i tyle różnych *technik* malarskich, do malowania: polskiego pejzażu, wnętrza polskiego domu i portretu twarzy polskiej. I sztuka ich jest sztuką polską, choć obcym może być i motyw obrazu i technika, jaką przy wykonaniu jego posługiwał się twórca. Czyż i poezja polska nie dowodzi tego samego?

Muzyka polska weszła w latach ostatnich na drogę nowego rozwoju. Oby sprzyjało jej zrozumienie aspiracji tych kilku młodych talentów, które obdarzyły nas już niejednem dziełem cennem i trwałem. Pełni otuchy i pragnień, abyśmy muzykę naszą widzieli wielką i świetną, pełni gorącej, serdecznej zachęty dla wysiłków naszych kompozytorów, nie możemy zapominać o krytycyzmie wobec jednego lub drugiego dzieła. Jesteśmy przekonani, że kulturę naszą muzyczną wzmoże tylko przygotowanie techniczne ludzi, oddających się muzyce, że będzie ono niejako kośćcem uczucia, mającego „orjentować się w chaosie niezgodnych tendencji i usiłowań". Zacznijmy naukę naszą od Chopina, abyśmy mogli tam dojść, dokąd on dojść nam wskazał.

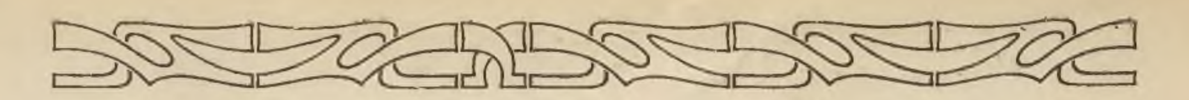
W przyszłości zajmiemy się w sposób czysto muzycznie-analityczny techniką muzyki polskiej w ostatnich dziesiątkach lat XIX wieku i pierwszem dziesięcioleciu obecnego (w sposób mniej więcej podobny do metody prof. *H. Rietscha* w książce p. t.: „Muzyka w drugiej połowie XIX wieku").

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI stuleciu.

(*Ciąg dalszy*).

Porównywując motet „Resurgente Christo" Marcina ze Lwowa z jego mszą paschalną spostrzegamy odrazu różnicę w polifonicznej fakturze: pierwsze dzieło jest nawskróś „niederlandzkie", imitacje są przeprowadzane ustawicznie, kunszt kontrapunktyczny jest jakby głównym celem, przy którym drugie miejsce zajmuje szeroki łuk melodji i miękkość brzmienia z uwzględnieniem wszystkich tych elementów, jakie w muzykę europejską wniosła szkoła włoska już wtedy, gdy jeszcze szkoła niederlandzka zajmowała dominujące sta-



nowisko — msza zaś Leopolity, która niewątpliwie powstała po motetach wzgl. po motecie powyższym, liczy się z nowymi elementami, a choć opracowanie jej jest równie kunsztowne, to jednak nosi ono cechy swobodnego rozporządzania środkami technicznymi i odznacza się pełnią brzmienia, będącego właściwością szkoły włoskiej, która wówczas zaznaczyła dzięki Palestrinie swą odrębność, choć nie brak u Leopolity nawet w mszy szczegółów wskazujących na epokę minioną i mogących uchodzić za archaizmy. Jak na Zachodzie (zwłaszcza w Niemczech) nie usunięto odrazu wpływów niederlandzkich, tak samo i w Polsce istniała epoka przejściowa, jej zaś przedstawicielem może najtypowszym jest właśnie Marcin ze Lwowa. Już między r. 1570 i 1580 odczuwano u nas niewątpliwie, że panowanie szkoły niederlandzkiej dobiega kresu i że o dalszym jej rozwoju w zakresie środków właściwych tejże szkole mowy być nie może. Jest to rzecz tak samo zrozumiała, jak fakt, że osobiści uczniowie Orlanda di Lasso, który był koroną niederlandyzmu w muzyce, nie ograniczyli się do wpływów wywieranych przez niego, lecz poszli dalej, naginając się ku ogólnemu włoskiemu kierunkowi, choć nie byli zawiśli bezpośrednio od pewnej włoskiej szkoły. U Leopolity nie znajdziemy np. skłonności do chromatycznego stosowania sekundy; użycie tonów fis, cis, b, es dowodzi tylko „pośredniej chromatyki“ *) — nie licząc oczywiście sekundowych interwalów w kadencjach. Niewątpliwie znał Marcin wdzięki chromatyki i na wzór innych (obcych) kompozytorów mógł je stosować w utworach świeckich, o ile je wogóle pisał, unikając ich w dziełach kościelnych. Szczegóły jednak takie, jak np. obniżenie tonu przy przekroczeniu heksachordu uważane były za rzeczy zupełnie zrozumiałe i uskuteczniane w praktyce wykonawczej, jeśli ich nawet sam kompozytor nie żądał wyraźnie, t. j. nie zaznaczył w głosach. U Leopolity nie spotkamy się z nieprzygotowanem, swobodnem użyciem chromatycznie zmienionego tonu. Obcem jest mu również przerywanie kadencji za pomocą pauzy. Mimo zupełnie widocznych tendencji postępowych, nabierających bardziej przekonywującej argumentacji przy porównaniu dzieł Wacława z Szamotuł i Marcina ze Lwowa, pozostawał ten ostatni na gruncie „dawnej teorji“. Przestrzega tonacji kościelnych lecz nie unika śmielszych brzmień **), owszem tu i owdzie zdradza świadomość ówczesnych dążeń do nowożytnej tonalności jeszcze odzywają się echa archaiczne pod postacią równoległych kwint i kwart oraz pustych brzmień kwintowych ***). Zdarzają się one wewnątrz utworu (np. VIII takt w „Benedictus“), kadencje jednak brzmią pełno i są wolne od tych rekwizytów starej maniery. Ze stanowiska ogólnej ówczesnej muzyki Marcin ze Lwowa nie wnosi żadnych nowych myśli—podobnie jak wszyscy polscy kompozytorowie aż do czasów Chopina, dla naszej jednak muzyki XVI stulecia ma Leopolita i to znaczenie, że przyswaja tendencje tonalne (harmoniczne), jakkolwiek w mniejszym stopniu niż Tomasz Szadek. Jako jedną z największych zalet dzieł Marcina ze Lwowa (w przeciwieństwie do Szadka) należy z szczególnym naciskiem podkreślić bardzo wielką żywość modulacji; np. w „Benedictus“ zachodzą następujące modulacje, zadowalniające w zupełności nasze poczucie nowożytnych tonacji: G-dur, C-dur, F-dur, d-mol, B-dur, F-dur, g-mol, Es-dur, B-dur, F-dur, g-mol i t. d. ****). Stosunek tych harmonji do siebie da się określić łatwo dzisiejszym językiem teoretycznym: harmonje poprzedzające do następnych są albo dominantowemi, albo też odpowiadają zasadom tonacji dopełniających, odpowiednich, albo wreszcie są przejściowemi między rodzajem pierwszym i drugim. Jest to niezmiernie ważny dokument dla rozwoju muzyki polskiej około r. 1580 i dla określenia stylu Marcina ze Lwowa, odczuwającego prądy w ówczesnej muzyce zachodniej, a zwłaszcza włoskiej, nabierającej właśnie co raz żywszego pędu w stronę nowożytnej tonalności.

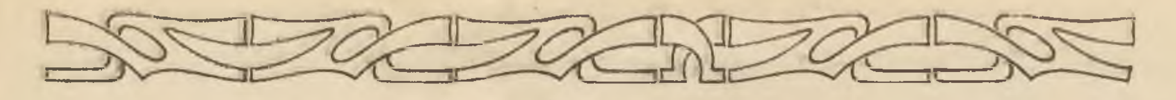
Budowa dzieł Leopolity jest dość zbliżona do perjodycznej symetrji. Nie są to jednakże mozaikowe łączenia krótkich, ustawicznie kadencjonujących ustępów, jak to widzieliśmy u Szadka, lecz szeroko rozprowadzone linje melodyjne, śpiewne i płynne frazy,

*) Mszę tę transponował ks. dr. J. Surzyński o całą tonacje niżej; tonacje przeze mnie cytowane znajdują się w oryginale.

**) Niewątpliwie ton „des“ w trzecim takcie głosu basowego w „Gloria“ nie jest transpozycją ewentualnego tonu „es“ w oryginale - jak to sądzi wydawca; albo też: kasownik nad „b“ w alcie w tymże takcie jest zbyteczny, a ton brzmieć ma „b“ nie „h“ (jak w „Credo“, takt 4). Harmonji wynikających z współbrzmienia tonów „des, f, g-f, h, f“ wzgl. „es, g, a-g, des(cis), g“ nie mógł Marcin ze Lw. użyć żadną miarą. Raczej przyjąć możemy równoległe kwinty między dyskantem i altem np. „Credo“ l. c. aniżeli postęp od kwinty do trytonu: h-f wzgl. cis-g.

***) Wspomnieliśmy już powyżej, że nawet w II poł. XVII w. nie brakło kompozytorów polskich, którzy nie uwolnili się od tej konserwatywnej maniery.

****) Tonacje te podaję według oryginalnego brzmienia, nie zaś według transpozycji w „Monumenta“ III.



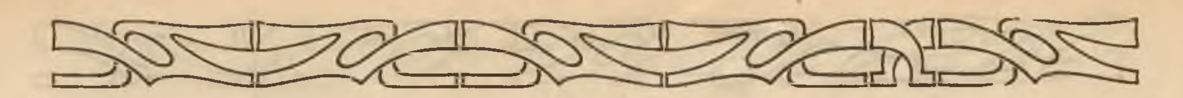
powtarzające się wielokrotnie w skróceniach lub wydłużeniu. Jedne ustępy mają więcej, drugie mniej przejrzystą budowę.

Marcin ze Lwowa przeniósł punkt ciężkości do głosu górnego; pochodzi to stąd, że Marcin zwraca wielką uwagę na śpiewność. Jeśli tematy pojawiają się w innych głosach, to tylko w celach kunsztu kontrapunktycznego, którym włada Marcin ze Lwowa po mistrzowsku. W takich razach odzywa się w nim jeszcze niederlandyzm. Ks. dr. J. Surzyński opisał we wstępie do „Monnmenta III" kilka tematycznych osobliwości kontrapunktycznych, dotyczących posługiwania się motywami w różnych głosach. Dalszą konsekwencją, wynikającą z postępowania Marcina ze Lwowa, jest uszykowanie głosów w wejściach imitacyjnych. U Szadka, jako władającego dość przeciętną biegłością kontrapunktyczną zauważyliśmy pewien uporczywy schemat. Leopolita, jako kontrapunkcista nie znający trudności, dał pod tym względem wielkie urozmaicenie. Przedewszystkiem nie krępował się starym schematem porządkowym, nakazującym, aby głosy imitowały się w porządku następującym: tenor, sopran, bas, alt. Leopolita tylko na początku swej mszy używa tego „przepisu", w późniejszych imitacjach, które zachodzą i w mszy i w motetach panuje zupełna swoboda, a więc i rozmaitość, do której przyczyniają się także inne zalety, po części już powyżej wspomniane. Ilekroć pojawia się ustęp zbliżony więcej do homofonji, dyskant śpiewa tematy o szeroko rozpiętym łuku melodyjnym. Postępowania tego rodzaju dowodzą już nowszych prądów, które albo zmniejszyły albo zniosły panowanie tenoru jako przedstawiciela idei tematycznej. Tematy kształtuje Marcin ze Lwowa dwojako: raz są zwięzłe, lakoniczne, o ostrym i wyrazistym profilu — i to jest zapewne pozostałość niederlandzka; innym razem szeroka melodja o wybitnie śpiewnym i miękkim charakterze snuje się od początku do końca całej części mszy lub jej dłuższego ustępu, np. w pełnem wielkiego piękna i wielkiej wartości „Benedictus",—to zaś jest wpływ włoski. Wogóle Marcin ze Lwowa ma skłonność do lirycznej melodyki; tematy koloryzuje tylko w celu uniknięcia większych interwałów, któreby mogły melodji odjąć wdzięk śpiewnego liryzmu. Większe interwale dochodzą u niego tylko w basie, w innych głosach (w tenorze) prawie niema ich. Gładko i płynnie rozwijają się linje melodyjne, nawet wtedy, gdy jakiś ustęp odznacza się szczególnym polotem i elegancją ruchu. Jest to również cecha ówczesnych francuskich kontrapunktystów, których Marcin ze Lwowa niewątpliwie znał, gdyż ich dzieła śpiewali rorantyści.

Z kolei należy nam zastanowić się nad tem, jak Marcin rozmieszcza głosy. Faktura jego jest, jak już wspomnieliśmy, pięciogłosowa. W swej mszy i (tembardziej) w motecie posługuje się nią bez przerwy. W kompozycji mszy jest wiele sposobności do wprowadzenia ustępów o mniejszej ilości głosów, co bezwątpienia urozmaica całość. Leopolita niestety nie odczuwa prawdopodobnie tego efektu, wówczas dobrze znanego, co powiększa pewną monotonję, jaka jest właściwa tej mszy mimo jej wysokich zalet. Natomiast wielką rozmaitość wprowadza Marcin przez przeciwstawianie par głosów, wzgl 2 przeciw 3; głosy górne łączą się przeciw dolnym, środkowe przeciw skrajnym (to ostatnie rzadziej). Dość zręcznie wyzyskuje również przeciwieństwo ustępów polifonicznych i homofonicznych. Najpiękniej działa ten kontrast w „Benedictus", które znajduje się między „Sanctus" i „Agnus" (1), opracowanymi polifonicznie i imitacyjnie. Także w „Gloria" jest ten efekt dobrze wyzyskany; po zupełnie imitacyjnie przeprowadzonym ustępie następuje homofoniczne, wyraziście rytmiczne „Gratias agimus", poczem znów wraca imitacyjna faktura. Przeważna część ówczesnych kompozytorów mszy używała przy słowach „Jesus Christus" i w ustępie „Et incarnatus est" homofoniczno-akordowej faktury; Marcin ze Lwowa zastosował się do tego tylko w „Et incarnatus" i raz jeden w „Credo" (str. 17), przy słowach „Dominum Iesum". „Crucifixus" pisano zwykle w mniejszej ilości głosów niż inne ustępy mszy, to samo „Pleni sunt coeli", Marcin ze Lwowa jednakże daje w „Pleni" pełną liczbę głosów, w „Credo" zaś tylko dzięki licznym pauzom we wszystkich głosach, pojawiającym się w różnem następstwie, osiąga pozornie mniejszą ilość głosów; w „Pleni" jednak nie przestaje ani na chwilę zatrudniać wszystkich głosów. Są to pozostałości po epoce bujnego, kwiecistego stylu kontrapunktycznego. Objawiają się u Marcina ze Lwowa w „Sanctus", gdzie mała ilość słów w tekście pozwala na rozwinięcie kunsztu muzycznego; imitacyjna faktura i melismatyczne kwiatki zdobią zwłaszcza pierwszą jego część. Również w „Benedictus" nie zmniejsza Marcin pełnej liczby głosów. Świadomość tych środków artystycznych, przyczyniających się do podniesienia wrażeń, nie była po stronie Marcina ze Lwowa dość rozwiniętą; natomiast Tomasz Szadek zbliża się nieco więcej do tych poglądów estetycznych, które później stały się ogólnemi, dzięki nietylko Palestrinie ale i jego uczniom, zachowującym konsekwencję *).

---

*) Wbrew zwyczajowi umieszcza Marcin za wiele pauz we frazach, odnoszących się do słów



Uzupełnić należy nasze wywody kilku uwagami, dotyczącemi stosunku do tekstu. Prozodji przestrzega Marcin ze Lwowa wszędzie, gdzie mu na to pozwoli budowa motywu, zależna od innych głosów. Dlatego nie należy pewnych pozostawień na uboczu reguł prozodycznych uważać za błędy, zwłaszcza jeśli zdarzą się w partjach imitacyjnych. Natomiast slabszą stroną Marcina jest mała staranność w uwzględnianiu znaczenia tekstu i jego budowy dla muzyki, co jest również jednym z rekwizytów starej maniery: mianowicie powtarzanie słów tekstu w „Credo“ i w „Sanctus“. Słowo „descendit“ np. powtarza 3 razy, „gloria tua“ 5 razy. Rzecz dziwna, że najwięcej tych błędów znajdziemy właśnie w „Credo“, mimo że już obowiązywało postanowienie soboru trydentyńskiego, zabraniające wszelkich powtarzań słów w tekście *). Również nie umieszcza Marcin przed „Et incarnatus est“ pauzy oddzielającej realnie ten ustęp od „Crucifixus“; to jednak nie było jeszcze powszechnym zwyczajem, jakkolwiek już Szadek postąpił według normy później powszechnie obowiązującej. Zaznaczyć musimy przy tej sposobności, że wbrew zwyczajowi nie zmienia Marcin ze Lwowa w „Osanna“ menzury na trzyczęściową; czyni to jednak w miejscu mniej uzasadnionem estetycznie, t. j. na końcu „Gloria“, zamiast przez wprowadzenie „tempus perfectum“ w „Osanna“ wyrazić radość rytmem najlepiej nadającym się do tego ze względu na tekst.

Msza paschalna Marcina ze Lwowa zdradza zamiłowanie do programowych illustracji tekstu, i to w daleko większym stopniu niż u Szadka, który nie umiał *w tym stopniu* co Marcin uplastycznić myśli zawartych w tekście. Przy słowie „altissimus“ czyni dyskant skok o oktawę w górę. Przy „descendit“ odbywa progresję w dół. Przy „ascendit“ i „resurrexit“ wznosi się znowu w górę, i t. p. Natomiast Marcin nie scharakteryzował słów „vivos“ i „mortuos“, tak jak to było zwyczajem ówczesnych kompozytorów. *(Dokończenie nastąpi).*

TERESA PANIEŃSKA.

O ruchu muzycznym w Poznaniu od roku 1800—1830.

Mimo nadzwyczaj niekorzystnych warunków politycznych i ekonomicznych, w jakich znajdowało się społeczeństwo poznańskie w początkach XIX wieku, mimo braku rzeczywistej oświaty i szczerego zajęcia się literaturą rodzimą, obok pociągu do karciarstwa i hulanek, obojętności dla minionego stanu rzeczy, a łatwej asymilacji do nowego, o czem Jarochowski w swej „Literaturze Poznańskiej“ obszernie się rozwodzi, zaznaczyć należy, jako dodatni rys tej epoki, szczere i ogólne zamiłowanie do muzyki w Poznaniu.

Muzyka, poza poezją, najwięcej ze wszystkich sztuk pięknych, pociągała zawsze przodków naszych ku sobie. Wspomniane wyżej niekorzystne warunki polityczne, paraliżując działalność ziomków naszych w tym czasie na innych polach, były poniekąd właśnie powodem intensywniejszej czynności ich na polu muzyki.

Że zamiłowanie do muzyki w Poznaniu było ogólnem, stwierdza naoczny świadek czasu tego, obywatel południowo-pruski, Niemiec, w korespondencji, umieszczonej w „Allgemeine Musikalische Zeitung“, wychodzącej w Lipsku.

Pisze on między innemi: „Muzyka stanowi tutaj ważną część starannego wychowania. Ogólne do niej zamiłowanie nie mniejsze jest, niż u Czechów. Wprawdzie już dziś nie każdy zamożny pan trzyma sobie kapelę domową, ani stara się, aby cała służba jego była muzykalną, jak to dawniej bywało, ale w każdym domu porządniejszym jest przynajmniej fortepjan (Flügelfortepiano, więc nie klawikord) z Wiednia, Wrocławia, Berlina lub Drezna i ktoś grający na nim nie rzadko wybornie. Przy staraniu się o domowego nauczyciela, wzgląd na jego muzykalność, przynajmniej drugie, pomiędzy innemi względami, zajmuje miejsce; powinien grać nieźle, choćby na fortepjanie tylko. Podróżujący artyści muzyczni rzadko pomijają większe miasta i rzadziej jeszcze mają powód uskarżać się na zimne przyjęcie“-

---

„Et unam sanctam catholicam Ecclesiam“, zamiast kazać wszystkim głosom śpiewać bez pauzy — tak jak to czynili ówcześni kompozytorowie (zwłaszcza włoscy).

*) Jest wobec tego rzeczą wątpliwą, czy msza Leopolity mogła powstać po r. 1570. Przyjmujemy tę aproksymatywną datę, biorąc pod uwagę tę okoliczność, że postanowienia soboru nie mogły być szybciej wprowadzone w czyn, zwłaszcza poza granicami Włoch.

Nowi właściciele zajętego kraju oceniali dokładnie ogromny wpływ muzyki i śpiewu i włączali go bezzwłocznie w program giermanizatorskiego systemu, stosowanego do ludności miejscowej.

Posiadając lepszy zmysł organizacyjny, zakładali na każdym ważniejszym posterunku zdobytej ziemi towarzystwo muzyczne, niby chorągiew zdobywczą.

Tak było w Warszawie, tak i w Poznaniu.

Wskazane na samym wstępie rysy ogółu Poznańczyków w tej epoce, a mianowicie przymusowa nieczynność na polu politycznem z jednej, a wrodzone Polakom zamiłowanie do muzyki z drugiej strony, stały się powodem dość ochoczego łączenia się mieszkańców Poznania z uzurpatorami ojczyzny, pod sztandarem muzyki. Mnożą się zatem w Poznaniu w tej epoce, wspólnemi siłami obu narodowości urządzane koncerty najróżniejsze, publiczne i prywatne, amatorskie i artystyczne, świeckie i religijne. — Pojawiają się wydawnictwa w zakres muzyki wchodzące, a „Gazeta Prus Południowych" (wychodząca w Poznaniu od r. 1796), jedyne zwierciadło codziennych spraw, interesujących ludność miejscową, notuje skrzętnie wszelkie wiadomości, jakikolwiek związek z muzyką mające.

Z tych więc rozproszonych notatek oraz różnych, przeważnie luźnych uwag i dorywczych spostrzeżeń, staraliśmy się skreślić krótki zarys artystycznych usiłowań w zakresie muzyki w dzielnicy naszej, w epoce od 1800 do 1830 roku podejmowanych. Może niejeden z szanownych czytelników, zainteresowawszy się pracą naszą, będzie w możności i zechce jej braki i niedostatki uzupełnić.

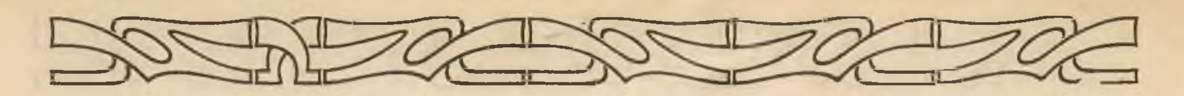
ROZDZIAŁ I.

W „Gazecie Prus Południowych" w nr. 28-ym z d. 5 kwietnia 1806-go mieści się następujące doniesienie: „Dzień 30-ty marca poświęcony był dobroczynności, wzbudzony przez pamięć nieszczęścia. Z postanowienia *tutejszego Towarzystwa przyjaciół muzyki* dane było na korzyść ubóstwa Oratorjum p. t. „Śmierć Jezusa" z muzyką Grauna i t. d.". To samo Oratorium wykonywano już w roku 1799 dnia 22 i 30 marca na dochód ubogich poznańskich, *dotkniętych wylewem Warty*, jak powiada Jarochowski we „Wspomnieniach z czasów Prus Południowych" *). Wnioskujemy stąd, iż i ów koncert z dnia 22 i 30 marca 1799 r. odbył się z postanowienia tego samego „Towarzystwa przyjaciół muzyki", co koncert z dnia 30 marca r. 1806, że zatem „Towarzystwo przyjaciół muzyki" jest najstarszym związkiem muzycznym w Poznaniu w owej epoce. Założone przez Niemców, podobnie jak w Warszawie r. 1801 założone stowarzyszenie koncertowe p. n. „Harmonie Gesellschaft" **), miało taki sam wpływ na muzykę miejscową. Wykonując dzieła wartościowe, wyrabiało ono smak artystyczny w społeczeństwie naszem i wbrew ukrytym zapewne intencjom założycieli, w późniejszym czasie stawało się zachętą i wzorem do zawiązywania podobnych stowarzyszeń własnemi siłami.

„Towarzystwo przyjaciół muzyki" składało się z orkiestry i chóru, brało udział w większej części koncertów, urządzanych przez solistów przyjezdnych, urządzało co rok przynajmniej jeden koncert na cel dobroczynny, zasilając kasę ubogich miasta znacznemi nieraz ofiarami. Członkowie towarzystwa tego rekrutowali się z przedstawicieli wszystkich czterech wyznań religijnych: katolickiego, luterskiego, kalwińskiego i mojżeszowego. Wspomniany wyżej koncert z r. 1806-go, odbył się w sali „Towarzystwa", w domu radcy handlowego *Müllera przy ul. Wronieckiej.* „Dochód po odciągnięciu kosztów, wynoszący 92 talary 12 sgr., oddany został, w sumie 100 talarów, dopełnionej z kasy „Towarzystwa", na ręce Dyrektorjum ubogich, jako przeznaczony na osuszenie łez cierpiącej ludzkości". „Dziś, d. 30 marca" — donosi dalej pisarz recenzji w „Gazecie Wielkiego Ks. Poznańskiego",—powtórzono toż oratorjum w podobnym zamiarze w kościele ewangielickim. Ofiara zaś zostawiona była dobroczynności każdego serca. Audytorjum było liczne. Chór muzyczny składał się z tych samych osób, między któremi, tak jak między słuchającemi, znajdowali się członkowie religji w różnych jej wyznaniach, jednego czczący Boga i jeden cel dla dobra ludzkości mający". To samo towarzystwo urządza w r. 1807 26 marca i w r. 1809 18 marca i 21 kwietnia koncerty na cel dobroczynny, które przynoszą kasie ubogich 375 złp., 63 talary i 40 talarów 12 sgr. Rezultatu ostatniego koncertu, oraz programów tych koncertów nie mogliśmy w naszem źródle odszukać.

W r. 1810, dnia 17 kwietnia dane było „na wsparcie ubóstwa tutejszego" w wiel-

*) „Opowiadania historyczne". Poznań 1800, str. 276.
**) Poliński Al. „Dzieje muzyki polskiej", str. 181.



kiej sali hotelu Drezdeńskiego (Wrocławska ulica № 243) Oratorjum passjonalne Rosettego p. t. „Jezus konający".

Recenzent i tym razem akcentuje łączenie się zgodne wszystkich wyznań w szlachetnym celu niesienia ulgi ubogim, donosząc, co następuje: „Chór śpiewających szczególniej miłe na umysłach słuchaczów czynił wrażenie, składając się z osób czterech wyznań religijnych, jednem ożywionem uczuciem, uczuciem ludzkości. Najpryncypalniejsze nawet głosy Jezusa, Marji, Jana i Józefa ab Arimathia, oddane były usty osób z tych czterech wyznań".

W nr. 96 „Gazety Poznańskiej" z r. 1813-go czytamy znów, iż „los wojenny ziomków naszych stał się powodem dwóch muzykalnych uroczystości, jakich miasto tutejsze oddawna było upragnione".

I tak d. 22 listopada dało „Towaraystwo miłośników muzyki" w domu widowiskowym (gmach teatralny na placu Wilhelmowskim) koncert „głosowy i narzędziowy z ośmiu sztuk złożony, między któremi mianowicie śpiewy z oper narodowych Elsnera trafnie były wybrane", a dwa dni później, to samo „Towarzystwo" „z przybraną, jak zwykle, kapelą miejską" wykonało w kościele parafjalnym św. Stanisława (kościół pojezuicki, dzisiejsza fara) „mało tu znane" Requiem Mozarta.

Na jakim stopniu doskonałości artystycznej stały produkcje „Tow. miłośników muzyki", trudno ze wzmianek gazeciarskich wywnioskować. Recenzja obszerniejsza o koncercie z dn. 22 listopada, umieszczona w „Gazecie W. Ks. Poznańskiego" w nr. 96-ym, pełną jest wszakże superlatywów dla „przezacnych dam, cór rodziców z grona najcelniejszych obywatelów miasta tutejszego, które dotąd talenta swe w szczupłym domowych zabawach ukrywało obrębie, a obecnie miały sposobność rozwinięcia swych talentów i udowodnienia tego, co sztuka obejmuje w sobie pięknego".

Dochód z obu tych „przedsięwzięć", nie wymieniony w „Gazecie W. Ks. Pozn.", musiał być znaczny, gdyż nietylko miejsca w domu widowiskowym, „mimo przykrą *słotnistą* porę, były wykupione", ale i kościół napełniony był szczelnie publicznością, która zapewne hojne składała datki na tace „kwestującego, po podniesieniu, JW. Zastępcy Prefekta z jedną Damą po drugiej stronie kościoła".

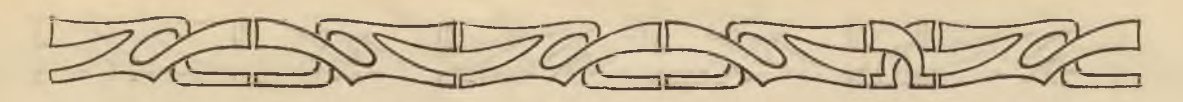
Zwyczajem ówczesnym wezwani do współudziału w koncercie amatorowie muzyki prowincji, JJPP. Bayer i Blacha, pospieszyli poprzeć usiłowania „Towarzystwa miłośników muzyki" i wielce się wtenczas przyłożyli do uświetnienia ogółu swymi talentami.

Panowie ci, popisujący się nieraz w Poznaniu duetami własnej kompozycji, budzącym szczere w słuchaczach ukontentowanie, stanowili wraz z Czechem Rivolą (Rivoli?) waltornistą (bezklapowym) niepospolitą muzykalną trójkę, wchodzącą w skład orkiestry prywatnej pisarza koronnego. Maksymiljana hr. Mielżyńskiego w Pawłowicach. Bayer, z pochodzenia Ślązak, w ostatnich latach życia dzierżawca wsi Dobieżyna pod Bukiem, był wiolonczelistą, a zarazem dzielnym skrzypkiem rypienistą. Blacha, Czech, był oboistą, „przewyższającym Westenholza, szczególniej w cre- i decrescendo, niedorównywujący mu zaś w dolnych tonach, które raziły bardzo ucho słuchacza „kaczkowatością"*).

Pożary, niszczące kolejno miasta Pyzdry, Oborniki, Śmigiel i przedmieście poznańskie Chwaliszewo, pobudzają w r. 1814 „Tow. mił. muzyki" do zamiaru urządzenia czterech koncertów na dochód pozbawionych dachu pogorzelców. Pierwszy koncert odbył się d. 30 listopada w domu teatralnym i przyniósł 169 talarów dochodu. Drugi z d. 11 stycznia 1815 r. przyniósł 128 tal. 12 dgr., trzeci, urządzony 13 lutego tego samego roku, 168 tal 2 dgr. zysku, a czwarty nareszcie nie wiadomo, czy przyszedł do skutku, bo doniesienia, ani sprawozdania o nim w „Gaz. W. Ks. Poznańskiego" nie podano.

W r. 1816, d. 31 października, orkiestra „Tow. przyj. muzyki" „przyczyniła nowych wdzięków" reprezentacji francuskiej miłośników sztuki dramatycznej, urządzonej na dochód ubogich i „na fundusz początkowy dla utrzymania instytutu Rumfordzkiego, pod opieką ks. namiestnikowej Radziwiłłowej zostającego. (*Dok. nastąpi*).

*) „Gazeta Poznańska" z 1844 r.



Współcześni muzycy polscy.

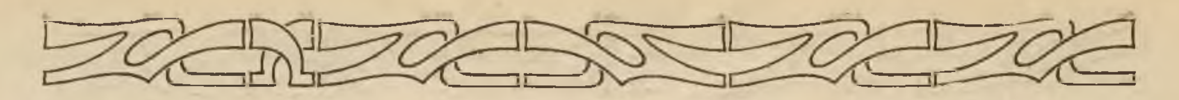
(Ciąg dalszy).

Jachimecki Zdzisław, dr. wybitny polski historyk muzyki. Urodził się 7 lipca 1882 r. we Lwowie, gdzie ukończył gimnazjum w r. 1901 i uczęszczał na wydział filozoficzny, kształcąc się jeszcze w czasach gimnazjalnych w grze fortepjanowej i przedmiotach teoretycznych. Czując wielkie zamiłowanie do historji muzyki wyjechał do Wiednia (1902—1906) i tam kształcił się pod kierunkiem prof. d-ra Adlera (umiejętności muzyczne), oraz studjował filozofję (prof. Jodl), historję sztuki i językoznawstwo słowiańskie (prof. Jagicz), nadto kontrapunkt i kompozycję u Hermana Graedenera i Arnolda Schönberga. W roku 1906 osiągnął stopień d-ra filozofji (muzyki) na podstawie obszernej pracy o Mikołaju Gomółce i psałterzach XVI w., odznaczonej przez wydział fil. i przeznaczonej do publikacji pomników muzyki polskiej w wydawnictwie p. t. „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich". W tym czasie wydał dr. Jachimecki kilka pieśni, która to forma, zdaje się, najlepiej dr. Jachimeckiemu, jako kompozytorowi, odpowiada. Od r. 1906 mieszka w Krakowie i został referentem działu muzycznego w „Przeglądzie polskim"; stanowisko to zajmuje dotychczas. Od r. 1908—1909 wykładał historję muzyki w konserwatorjum krakowskiem, zaś od r. 1907 wykłada tę wiedzę na kursach naukowych im. Baranieckiego dla kobiet; z wykładów d-ra Jachimeckiego korzysta także Uniwersytet Powszechny. Z prac większych ogłosił drukiem: „Mozart" (Kraków, 1907), „Muzyka w Polsce" (1907), „Hugo Wolff" (1908) i „Józef Haydn" (1910) i „Korespondencja Beethovena". Nadto zamieścił cały szereg bardzo cennych artykułów w „Przeglądzie polskim", „Czasie", „Nowej Reformie", „Głosie narodu", „Przeglądzie lwowskim", „Pamiętniku literackim" „Ateneum polskiem", „Echu muzycznem", „Naszym kraju", „Przewodniku koncertowym", „Młodej muzyce", „Przeglądzie muzycznym", „Kurjerze warszawskim", „Bibljotece warszawskiej" i in. Z pism fachowych zagranicznych drukuje prace d-ra Jachimeckiego „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft". Akademja umiejętności opublikowała streszczenie prac o Gomółce i „Wpływach włoskich na muzykę polską". Ukończył monografję o Wagnerze, przeznaczoną dla wydawnictwa „Nauka i sztuka". Niebawem ukaże się również obszerna praca d-ra Jachimeckiego o „Wpływach włoskich na muzykę polską" (I część).



Na kongresie muzycznym w Wiedniu (1909) wybrano d-ra Jachimeckiego członkiem komisji do wydania „Corpus scriptorum de musica", dla którego to wydawnictwa opracowywuje wraz z dr. Chybińskim wydanie teoretyczno-muzycznych traktatów, napisanych w Polsce. Odczyt wypowiedziany przez d-ra Jachimeckiego na kongresie w Wiedniu umieścił „Bericht über den Musikkongress" (1909). Nadto przygotowuje wraz z dr. Chybińskim wydanie polskich kompozycji od XV — XVIII wieku dla „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich". W r. b. odbył naukową podróż do Petersburga, gdzie odkrył nieznane kompozycje polskie. Mimo wiek młody wykazał się nasz uczony sporą ilością cennych prac zarówno z dawniejszej jak i nowszej muzyki, które chlubnie świadczą o głębokiej wiedzy autora. Zaproszenie zaś do wydawnictw zagranicznych dowodzi, że nazwisko d-ra Jachimeckiego jest znane i uznane także poza granicami Polski.

Dr. Jachimecki miewa co roku wykłady publiczne w Krakowie i w miastach Zachodniej Galicji, szerząc z powodzeniem zamiłowanie do muzyki. W r. 1908 dyrygował w Krakowie IV symfonją Brucknera, jako jeden z kandydatów na dyrektora Towarzystwa muzycznego w Krakowie.



Z polskiej literatury historyczno muzycznej.

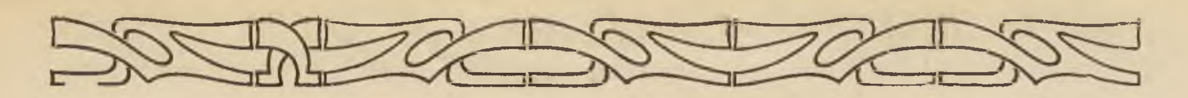
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI. Materjały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów na Wawelu. Część I od r. 1540—1624. 8º str. 61. Kraków, 1910. Skład główny w księg. Dr E. Friedleina. Warszawa w księg. E. Wendego i Sp. Nakładem autora.

Dr. Adolf Chybiński zasila nieustannie polską literaturę historyczno-muzyczną rozprawami, tyczącemi się poszczególnych epok, kompozytorów i zdarzeń i t. p. w muzyce polskiej ubiegłych stuleci; poddaje je oświetleniu naukowemu, bada stosunek kultury muzycznej w Polsce do zachodniej, odnajduje i porządkuje materjały, ustala i wiąże fakty, wysnuwa z nich wnioski naukowe, oraz stara się oczyścić błędne poglądy na historję muzyki polskiej, wynikłe z winy niekwalifikowanych przeważnie dotychczasowych badaczy, którzy mimo chęci nieraz najlepszych wprowadzili w wiele kwestji bezład i chaos nieopisany, tem szkodliwszy, że brak u nas opinji, umiejącej w tej sprawie wypowiedzieć się krytycznie, badania zaś prawdziwie naukowe nad historją muzyki polskiej datują się od lat kilku zaledwie.

Ostatnia praca d-ra Chybińskiego prostuje fałszywe poglądy i wiadomości o kapeli rorantystów na Wawelu, podane przez Ambrożego Grabowskiego i Z. Gołębiowskiego („Gry i zabawy“ 1831 r.), a powtórzone bezkrytycznie przez Sowińskiego i innych. Kapeli rorantystów przypisywano u nas dotychczas znaczenie zbyt wielkie i przesadnie je wychwalano. Powtarzano rozmaite fantazje i domysły, spodziewano się, że „kiedyś ktoś“ może co zrobi z aktami i nutami, gnijącemi na Wawelu. Niejeden lokalny „profesor“ historji muzyki wiedział o dawnej muzyce polskiej, że obok kilku kompozytorów jak Gomółka, Szadek i inni istniała jakaś kapela rorantystów, składająca się ze śpiewaków i instrumentalistów (?!), porównywano ją, nie mając żadnej podstawy, do kapeli sykstyńskiej w Rzymie i t. d. Tymczasem nikt z mających pretensję do „historyków“ muzyki polskiej nie zadał sobie trudu przestudjować dokumenty różnej treści i kategorji (dyplomy, przywileje, księgi rachunkowe i t. d.) znajdujące się w kapitulnem archiwum w Krakowie. Uczynił to dopiero dr. Adolf Chybiński, który, posługując się w pracy swojej metodą ściśle naukową, wydał krytycznie materjały niezmiernie cenne i ważne dla historji rorantystów, a mając do rozporządzenia dokumenty, napisał pracę źródłową i bardzo wartościową. Jako źródło główne służył mu obok aktu fundacyjnego [odpis kopji z tego dokumentu (1540 r.) podał autor na końcu swojej rozprawy w całości] i kilka dyplomów „Elenchus omnium perceptorum et expositorum ex proventibus Sacelli Regii Rorantistarum ab Ao. 1543 ad Annum 1631“. Również spis śpiewanych przez rorantystów kompozycji oraz wszystkie ważniejsze wiadomości o wypadkach z dziejów kapeli są w pracy d-ra Chybińskiego krytycznie podane i zebrane po raz *pierwszy*.

Rozdział I „Materjałów do dziejów król kapeli rorantystów na Wawelu" podaje historję założenia kapeli rorantystów i uposażenie jej przez Zygmunta I. Kolegjum składało się z przełożonego, 9 preperdarjuszy i jednego kleryka. Ustęp o celach i obowiązkach kolegjum rorantystów informuje nas, że śpiewali oni „cantu figurato“ w każdy dzień mszę roratną, prócz adwentu, w którym obowiązywał kapłanów ceremonjał według przepisów duchowieństwa Z tego, że przełożony był zobowiązany odprawiać nabożeństwa w święta uroczyste, wyciąga autor ważny wniosek, że prepozytura nie była jednoznaczną z godnością kapelmistrza. Edykt arcybiskupa Gamrata objaśnia nas, że obowiązkiem przełożonego było dbać o porządek przy odprawianiu mszy roratnej w kaplicy zygmuntowskiej, zarządzać domem rorantystów i finansowemi sprawami kolegjum. Ponadto miał prawo usuwania tych, którzy nie byli zdolni, on rozstrzygał, czy kandydat ma na rorantystę kwalifikacje odpowiednie. Zadaniem znowu kleryka była opieka nad apparentami należącymi do kaplicy, oraz pomoc i usługa dla prebendarjuszy. Następuje dalej wyliczenie znacznych dochodów rorantystów i beneficjów, które miały charakter i znaczenie „immunitetów kościelnych“, oraz uwagi o wewnętrznej organizacji kapeli.

Rozdział II podaje bliższe wiadomości o historji zamianowania Mikołaja z Poznania w r. 1543 pierwszym przełożonym rorantystów. Zorganizowanie kapeli było rzeczą trudną z powodu braku wyszkolonych śpiewaków, którzyby równocześnie byli kapłanami. Wskutek licznych rezygnacji i wypadków musiano często zmieniać obsadę głosów. Posługiwano się w takich wypadkach zastępcami czyli t. zw. subsytami. Dalsza część tego rozdziału omawia sprawę „kapituł gienaralnych“, t. j. dorocznych zgromadzeń, na których przełożeni mieli obowiązek składać sprawozdanie z czynności urzędowych w roku (obowiązek ten często zaniedbywali i wbrew aktowi fundacyjnemu dopiero po kilku latach przełożony zwoływał zgromadzenia). Zdarzały się często nieporozumienia



między rorantystami, a tymi którzy mieli wypłacać im dziesięciny i powstawały stąd spory, rozsądzane najczęściej na korzyść rorantystów. Oprócz zwykłych dochodów i uposażeń królewskich otrzymywała instytucja rorantystów od dostojników przywileje i dochody przez króla potwierdzane, wskutek czego majątek jej rósł ustawicznie, „nic ku dobroci artystycznych produkcji"—jak pisze dr. Chybiński.

Następne dwa rozdziały, najważniejsze w całej pracy, zawierają również mnóstwo nieznanych szczegółów, ustalonych naukowo. Podany jest przedewszystkiem alfabetyczny spis wszystkich członków kapeli rorantystów aż do objęcia przełożeństwa przez Marcina z Mielca w r. 1624. Ważność tego postąpienia motywuje autor tem, że wobec ciągłego odkrywania coraz nowszych kompozycji z XVI zwłaszcza wieku, może niejedno nazwisko stanie się bjograficznie aktualnem. Spis ten zestawiony alfabetycznie i opatrzony w krótkie objaśnienia, tyczące się poszczególnych członków kapeli (przełożonych, prebendarjuszy, kleryków i substytutów), oraz w stosowne wypisy z aktów, zawiera wiele nazwisk dotychczas nieznanych, a przyszłym historykom muzyki polskiej oddać może niejednokrotnie duże usługi. Autor nie mógł chwilowo zrobić wypisów z „Acta actorum" kapituły krakowskiej, dlatego — jak sam zaznacza — ograniczył się tylko do nazwisk resp. imion zawartych w Elenchu.

Chcę zwrócić uwagę na małe przeoczenie, wzgl. niedokładność w spisie. Oto Chyb. z góry zaznacza, że ograniczył się *tylko* do wyciągu z Elenchu, tymczasem na str. 32. „Materjałów podaje w spisie pod lit. S: „*Stryjków, Benedictus de*, był trzecim dyrektorem rorantystów" i zaraz potem: „*W Elenchu niema o nim wzmianki*". Ponieważ autor sam twierdzi (na str. 29), że *niema dowodów*, jakoby K. Borek i Benedykt ze Stryjkowa należeli do kapeli (wiadomość o tem podali Gołębiowski, a za nim Sowiński)—przeto nie należało *w spisie* umieszczać nazwiska Benedykta ze Stryjkowa, a co najwyżej w przypiskach zamieścić tę wzmiankę, powtórzoną za Gołembiowskim i Sowińskim.

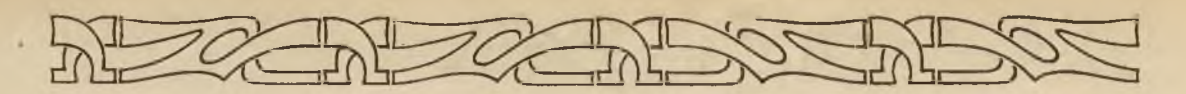
Jeżeli wyjmiemy z tabeli d-ra Ch. nazwiska przełożonych kapeli rorantystów do r. 1624, to otrzymamy następujący spis w porządku chronologicznym:

1) *Mikołaj z Poznania*, był przełożonym od r. 1543—? 2) i 3). Dokumentów i notatek tyczących się drugiego i trzeciego prepozytora nie znalazł dr. Chybiński z wyjątkiem wzmianki o prepozyturze wygasłej w r. 1573 im, a odnoszącej się *prawdopopodobnie* (a więc nie z pewnością) do Benedykta ze Stryjkowa („Elenchus" fol. 79 v). 4) *Zając de Pabianice* był przełożonym od r. 1574—1601. 5) *Belcimius, Albertus Varcensis* (Warka) 1602 — 1618, 6) *Borimius* *) (Borzym, Borzymski) Johannes od r. 1619 do mniejwięcej 1623.

Co się tyczy informacji A. Sowińskiego („Słownik muzyków polskich"), który podaje, jakoby drugim dyrektorem kapeli rorantystów był Krzysztof Borek, to data jego śmierci zgadza się z datą (również za Gołębiowskim powtórzoną) nastania trzeciego dyrektora Benedykta ze Stryjkowa (w r. 1557), zaś przypisek „Elenchu", wskazujący datę śmierci rzekomo tego ostatniego (1572), wskazuje datę niezbyt odległą od roku, w którym prepozyturę objął Zając z Pabianic (1574). Przez dwa lata zatem posada wakowałaby. Są to jedyne, oczywista bardzo słabe ślady prawdopodobieństwa podanych przez Gołębiowskiego i Sowińskiego informacji o K. Borku i Benedykcie ze Stryjkowa.

Niezmiernie cenne są uwagi d-ra Chybińskiego i spis kompozycji, śpiewanych przez rorantystów, podany w czwartym rozdziale „Materjałów". W Elenchu nie znalazł autor rubryk wydatków na druki lub kopje muzykaljów. Jedynem źródłem było to, co uratowano z bibljoteki kapeli ror. i co przechowuje się w archiwum kapituły krakowskiej. Wogóle zachowało się niewiele druków i kopji, tak że podać można tylko ogólny program muzyczny rorantystów. Mimo tych jednak trudności rezultaty studjów paleograficznych oraz poszukiwań archiwalnych d-ra Chyb. są bardzo cenne i podają dokładne (o ile to było możliwe wobec braku zabytków) informacje, ponieważ pracę podjął starannie, umiejętnie i potrafił wyciągnąć z zebranych materjałów światło i dużej wagi wnioski. Z pierwszej połowy XVI stulecia zachowało się nie wiele rękopisów i druków; niekompletne częstokroć księgi głosowe, często bez podania nazwiska autorów, tak jak wogóleinne nuty rorantystów częstokroć nie są opatrzone nazwiskami kompozytorów. Z drugiej połowy XVI w. wymienia dr. Ch. utwory Szadka („Annunciationis B. M. V. Introitus", nieznany dotychczasowym historykom muz. polskiej utwór tego kompozytora), Fabricia, S. Felsztyńskiego, Paligoniusza, K. Borka, P. Certona, Leopolity, Goudimela,

*) Daty i szczegóły bjograficzne, oraz charakterystyka Borzymskiego, jako kompozytora, zawiera praca d-ra Chybińskiego p. t. „Johannes Borimius, Borzymski" w „Przeglądzie muzycznym" r. III z. I.



Orlanda di Lasso, Vittorii, Giovanellego i bardzo wiele kompozycji Palestryny. Po wymienieniu rękopisów i druków z XVII wieku, oraz uwagach o drukach zaginionych i tych które prawdopodobnie rorantyści posiadali, przechodzi autor do wniosków, że głównym programem rorantystów były dzieła Palestryny i szkoły rzymskiej, nie zaniedbywano jednak polskich klasyków z XVI stulecia, zwłaszcza Leopolity, Paligoniusza, Felsztyńskiego, Borka i Szadka. Kompozytorowie polscy XVII wieku również cieszyli się opieką rorantystów. Wykonywano ich utwory nawet w epoce największego kultu dla muzyki włoskiej. Dziejami drugiej połowy XVII wieku zajmie się dr. Chybiński w drugiej części „Materjałów“ *Jarosław Leszczyński.*

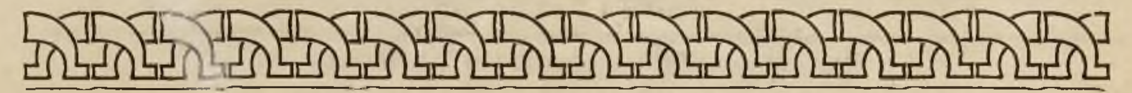
„Quo vadis?“

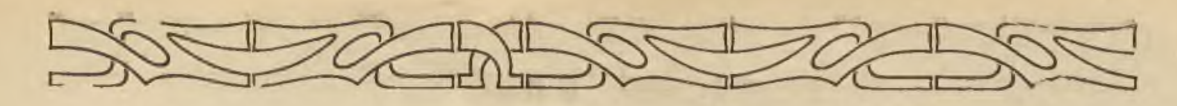
Opera w 5 aktach. Słowa Henryka Caina według romansu Henryka Sienkiewicza.
Muzyka Jana Nouguesa.

Nazwisko kompozytora francuskiego do niedawna jeszcze zarówno szerszej publiczności jak i sferom muzycznym prawie wcale nieznane, w czasach ostatnich stało się bardzo popularne. Czego nie mogły dokonać poprzednie dzieła sceniczne Nouguesa („Le roi de Papegay“, „Thamyris“ i in.), uwieńczone ogólnem... niepowodzeniem, dokonało „Quo vadis?“. Ani na chwilę wątpić nie można, że „Quo vadis?“ spotkałby ten sam los, co poprzednie opery młodego kompozytora francuskiego, gdyby nie szczęśliwy wybór tematu do libretta, gdyby nie talent Henryka Caina, który z arcydzieła Sienkiewicza potrafił stworzyć dramat, wzbudzający sensację nawet bez pomocy muzyki; uważać ją można raczej za dodatek do słów. Pod tym względem „Quo vadis?“ należy do tych nielicznych oper, które powodzenie swoje zawdzięczają jedynie treści literackiej. Streszczenia libretta nie podaję. Uwalnia mnie od tego przypuszczenie, że romans Sienkiewicza, tłumaczony prawie na wszystkie języki europejskie, znany jest nawet osobom z małemi aspiracjami literackiemi. Postacie okrutnego Nerona, dalej Winicjusza i Ligji, Petroniusza i Eunice, Piotra i Chilona stoją napewno uplastycznione przed oczami każdego, kto czytał arcydzieło Sienkiewicza. Partyturę opery „Quo vadis“ trudno nazwać oryginalną. Kompozytor posiłkuje się środkami już wypróbowanymi, jest eklektykiem, w posługiwaniu się znanymi motywami nie zachował dostatecznej... ostrożności, przez co ściągnął na siebie podejrzenie plagjatora; dosłuchano się bowiem w jego muzyce prawie wszystkich zmarłych i żyjących kompozytorów, zauważono nawet reminiscencje ze... „Strasznego dworu“ (sic!) Moniuszki. Muzyce Nouguesa zbywa na napięciu dramatycznem; brak ten szczególniej odczuwać się daje w scenie, przedstawiającej cyrk Nerona, dodajmy przytem w scenie najbardziej efektownej, przytem wzruszającej do głębi. Nougues zadowala się robotą pastelową; głównym postaciom nie nadał wyraźnych konturów, świat antyczny, orgje i zwierzęce instynkty tyrana, uczucia ascetyczne i cierpienia męczęńskie mas wierzących nie mają dość silnych ilustracji dźwiękowych. Zato przyznać należy Nouguesowi doskonałe prowadzenie głosów ludzkich; w tym kierunku kompozytor obok doświadczenia zdradza i talent wybitny. Chóry w „Quo vadis?“ to najlepsze stronnice partytury Nouguesa. Szczególniejszej wagi pomysłów harmonicznych i instrumentacyjnych, wreszcie oryginalnych motywów w „Quo vadis“ zauważyć trudno. Przeciwnie nużą one jednostajnością i ubóstwem, a czasami grzeszą banalnością.

Operę wystawiono z przepychem. Dekoracji zwłaszcza i kostjumów może pozazdrościć Warszawie niejedna stolica Europy. Takie np. obrazy jak widok pożaru Rzymu, bachanalja na dworze Nerona, męczeństwo chrześcijan w cyrku stanowić mogą nawet apogeum dramatu dla tych, którzy dziełem operowem pragną nakarmić... oczy.

W przedstawieniu brały udział panie: Bogucka (Ligia) prymadonna opery w Pradze a dawna znajoma Warszawy, Wohlówna (Eunice), Czaplińska oraz panowie: Brzeziński (Petroniusz), Ostrowski (św. Piotr), Metaxian (Chilon), Zeni (Winicjusz), Malawski (Neron). O wykonaniu pomówimy następnym razem, dodając dziś, że chóry i orkiestra (kapelmistrz p. Cimini) sprawiały się znakomicie. *R. Ch.*





Kronika.

= **P. Emil Młynarski** — jak już donosiliśmy w № 11 „Przeglądu"—powołany został na stanowisko dyrektora orkiestry szkockiej w Glasgowie i dyrygować będzie wielkimi koncertami symfonicznymi 15 listopada (solista van Rooy), 29 listopada (śpiew pani Donawa), 6 grudnia (solista Mischa Elman), 20 grudnia (z udziałem pjanisty Schellinga), 27 grudnia (z udziałem skrzypka Kreislera), 3 stycznia (soliści: śpiew p. Ada Crossley i skrzypek p. Verbrugopen), 10 stycznia (z udziałem Casalsa), 17 stycznia (z udziałem pjanistki Goodson) i 7 lutego solista Emil Sauer). Programy tych koncertów obejmują nazwiska kompozytorów różnych szkół i ras. Słowian reprezentuje Czajkowski, Ljadow, Glinka, Glazunow, Smetana i Dworzak. Nazwisk kompozytorów polskich (z wyjątkiem Chopina) niestety napróżno szukaliśmy w programach. Na jednym z koncertów (17 stycznia) p. Młynarski dyrygować będzie własną symfonią niedawno ukończoną. Dzieło to oprócz Warszawy usłyszy także w sezonie bieżącym Londyn, Paryż, Berlin i Nowy Jork.

= **Z muzyki polskiej.** Z uznaniem należy zanotować fakt włączania do programów koncertów symfonicznych wybitnych dzieł mistrzów polskich przez kapelmistrza p. W. Suka. Dyrygując w ciągu lata koncertami w Siestroriecku, p. Suk zapoznał słuchaczy z „Rapsodją litewską" Karłowicza i „Morskiem Okiem" Noskowskiego. W „Rapsodji" krytyka rosyjska podkreśla doskonałe opracowanie tematyczne i znakomitą instrumentację.

Być może i kapelmistrze polscy, „ośmieleni" przez p. Suka, podczas gościnnych występów u obcych zechcą grywać dzieła współrodaków.

Czas najwyższy ku temu!

= **Prof. Wierzbiłowicz** (Petersburg) ciężko zaniemógł i jest na kuracji w szpitalu. Artysta znajduje się w krytycznem położeniu materjalnem, a właściwie w nędzy. Wskutek tego postanowiono zorganizować w Petersburgu na jego rzecz koncert, który, miejmy nadzieję — uda się znakomicie choćby z tego względu, że gienjalny mistrz na każde wezwanie hojnie składał daninę ze swego talentu.

= **Ignacy Dygas** przez listopad i grudzień wystąpi w Warszawie w operach „Hrabinie", „Halce", „Strasznym Dworze", Chopinie", „Aidzie" i w „Śpiewakach Norymberskich".

= **Ignacy Friedmann** został zaangażowany na szereg koncertów szopenowskich, które kolejno odbędą się w Budapeszcie, Berlinie, Amsterdamie, Dreznie, Kopenhadze, Chrystjanji, Petersburgu, Helsingforsie i Moskwie po 2 razy, a w Lipsku, Wiedniu, Hamburgu, Frankfurcie, Bukareszcie, Paryżu, Madrycie, Lizbonie i Bordeaux po razie.

= **Z Warszawskiego Związku Muzyków.** 30 października r. b. w sali klubu wioślarskiego (ul. Foksal № 19) o godz. 10 rano w pierwszym, a o godzinie 11 w drugim terminie odbędzie się ogólne zebranie członków związku, na którem—prócz innych spraw — dokonany będzie wybór nowego zarządu.

= **Z muzyki w Krakowie.** W czasie od października do kwietnia odbędzie się w Starym Teatrze w Krakowie, staraniem dyrekcyi koncertów krakowskich, 16 wielkich koncertów. W koncertach tych wystąpią: Orkiestra monachijska dawna Kaima (3 koncerty symfoniczne), kwartet brukselski da wieczór Beethovena i drugi poświęcony muzyce nowoczesnej przy współudziale prof. Lalewicza. Po wielu latach da się słyszeć znowu świetny kwartet czeski. Nowemi zjawiskami na estradzie krakowskiej są: skrzypek Manén, pianista Dohnanyi i rozgłośnej sławy wiolonczelista Pablo Casals. Fryderyk Kreisler, który po raz ostatni grał w Krakowie, jeszcze przed otwarciem Starego Teatru, powróci w tym roku; powróci również p. Thibaud. Koncerty śpiewackie będą cztery z udziałem: pieśniarki polskiej p. St. Argasińskiej, Yvonne de Treville z op. król. La Monnaie w Brukseli, następcy Slezaka w op. wiedeńskiej Willama Millera, oraz—clou sezonu — Lucile Marcel z op. wiedeńskiej z tow. Feliksa Weingartnera, dyrektora tejże opery. Sezon rozpocznie 20 października występ Wandy Landowskiej, pianistki klawicynistki, którą Kraków usłyszy dopiero teraz po raz pierwszy.

= **Z galic. Towarzystwa muzycznego** we Lwowie donoszą nam, że rozsiewane pogłoski o tworzeniu przez wydział filji konserwatorjum muzycznego w Tarnopolu, Kołomyi, Stanisławowie i Drohobyczu są z gruntu nieprawdziwe. Również mijają się z prawdą krążące wersje, że wydział galic. Towarzystwa muzycznego we Lwowie, a tem mniej dyrekcja konserwatorjum, obejmie jakikolwiek protektorat nad powstającemi tamże uczelniami muzycznemi, sprostować wreszcie musi wydział jakoby w szkołach tych uczyć mieli profesorowie lwowskiego konserwatorjum, gdyż w myśl kontraktów zawartych z galic. Towarzystwem muzycznem z chwilą nominacji w charakterze nauczycieli w lwowskiem konserwatorjum, uczyć w innych zakładach muzycznych nie mogą.

Do oświadczenia tego zmuszony jest wydział wskutek rozlicznych zapytań ustnych i pisemnych z różnych stron kraju.

= **P. Oleska Helena** śpiewaczka operowa otworzyła we Lwowie szkołę śpiewu.

= **Głosy prasy o „Przeglądzie muzycznym"** „Russkaja muzykalnaja Gazieta" w № 26—27 pisze: „Rozpocząwszy 3 rok wydawnictwa wychodzące w Warszawie czasopismo muzyczne „Młoda muzyka" zmieniło swój tytuł na „Przegląd muzyczny". Strona zewnętrzna pisma i jego program nie uległy zmianie. W pierwszych trzech zeszytach szczególniejszą uwagę zwracają prace d-ra Adolfa Chybińskiego znanego polskiego historyka muzyki, któremu niedawno Krakowska Akademja Umiejętności wyznaczyła stypendjum im. Osławskiego na badania naukowo-muzyczne w zagranicznych archiwach i bibljotekach. Do przyznania stypendjum przyczyniły się złożone Akademji przez d-ra Chybińskiego prace pt. „Teorja menzuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI stulecia" i „Tabulatura organowa Jana z Lublina z r. 1540", które ukażą się drukiem w „Rozprawach wydziału filologicznego Akad." №№ 1—3 „Przeglądu" zawierają następujące artykuły Chybińskiego: „Zbiory muzyczne na Wawelu", „Johannes Borimius-Borzymski nieznany kompozytor polski XVI—XVII wieku", „Z poszukiwań historyczno-muzycznych w klasztorach krakowskich". W tychże numerach drukuje się w dalszym ciągu artykuł „Współcześni muzycy polscy" i zamieszczono notatki jubileuszowe o C. Cui i Puchalskim".

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.